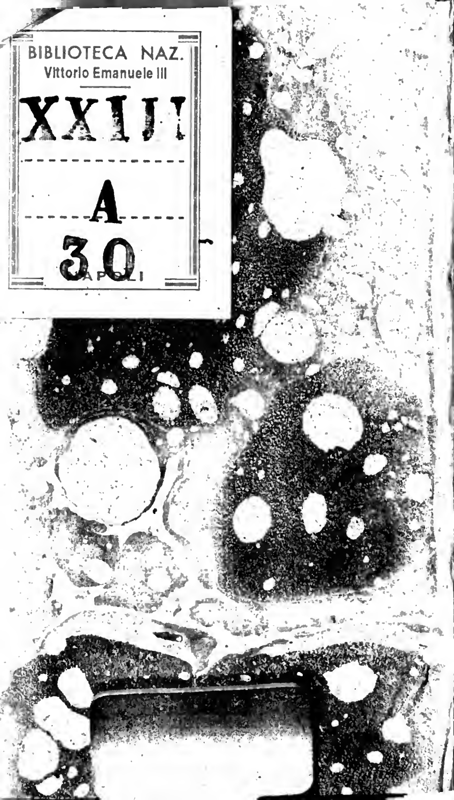



BIBLIOTECA NAZ.
Vittorio Emanuele III
XXIII
A
30
NAPOLI



COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU.

TOME DIX-SEPTIEME.

COLLECTION *COMPLETE* DES ŒUVRES *DE* J. J. ROUSSEAU,

Citoyen de Geneve.

TOME DIX-SEPTIEME.

Contenant le Ier. Volume du Dictionnaire de *Musique*.



A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

TOME PREMIER.



DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent.
Martian. Cap.

TOME PREMIER.



GENEVE.

M. DCC. LXXXI.



PRÉFACE.

LA Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre;

elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre ; car, d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettés si à la hâte, il y a quinze ans dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut pro-

poſée ; on ajouta que le manuſcrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une ſeule ligne ; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me ſuffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois beſoin : mais le zele de l'amitié m'aveugla ſur l'impoſſibilité du ſuccès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en ſi peu de tems ; au bout de trois mois, mon manuſcrit entier fut écrit, mis au net & livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet eſſai, mieux digéré, eût

pu reſter dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Bleſſé de l'imperfection de mes articles, à meſure que les volumes de l'Encyclopédie paroiſſoient, je réſolus de refondre le tout ſur mon brouillon, & d'en faire à loiſir un ouvrage à part traité avec plus de ſoin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les ſecours néceſſaires. Vivant au milieu des Artiſtes & des Gens-de-Lettres, je pouvois conſulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fourniſſoit, de la Bibliotheque du Roi, les livres & manuſcrits dont j'avois beſoin, & ſouvent je

tirois, de ses entretiens, des lumieres plus sûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnoissance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pu servir partageront surement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit, que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon Livre sur la Musique n'en étoit pas une pour me retenir. Eloigné des amusemens de la ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient ; privé des

communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues; & ſoit que depuis ce tems l'Art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette eſpece demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, &

voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus, je me suis occupé, dans ces Montagnes, à rassembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci ; &, de cet amas indigeste, est sorti l'espece de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un Livre que j'aurois pu mieux faire, avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au Public n'est pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel ; de ne lui rien présenter sans y

avoir donné tous les ſoins dont on eſt capable, & de croire qu'en faiſant de ſon mieux, on ne fait jamais aſſez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutefois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiſſer cet Ouvrage, dût m'empêcher de le publier ; parce qu'un Livre de cette eſpece étant utile à l'Art, il eſt infiniment plus aiſé d'en faire un bon ſur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoiſſances néceſſaires pour cela ne ſont peut-être pas fort grandes, mais elles ſont fort variées, & ſe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainſi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui ſont en état d'y

mettre l'ordre néceſſaire ; & tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon ſans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci ; bientôt ils en ſeroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien ; ceux qui ne ſont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette ; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour

valoir la peine d'être triées & choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit; & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-Notes relevent souvent ici des erreurs, j'espere que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres sont ceux que le

vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent ſans en parler.

Après avoir expoſé les raiſons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'eſtime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'ouvrage même, à donner un précis du plan que je me ſuis tracé & de la maniere dont j'ai tâché de le ſuivre. Mais à meſure que les idées qui s'y rapportent ſe ſont effacées de mon eſprit, le plan ſur lequel je les arrangeois s'eſt de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter ſi relativement les articles, d'en lier ſi bien les ſuites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité ſuivi;

mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre ſans ceſſe préſentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune ſans me rappeller les autres; ce que le défaut de reſſources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impoſſible, & que j'euſſe eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma premiere ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à conſulter; forcé, par conſéquent, de traiter chaque article en lui-même; &, ſans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter les lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'eſpece de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre

des fautes, que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché surtout à bien compléter le Vocabulaire, & non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs ; les uns, tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres, adoptés de même par les Savans, & auxquels, vu la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma regle, & d'éviter l'excès

de Broſſard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots abſolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Meſſe*, *les Morts*, ſoient des termes de Muſique, parce qu'il y a des Muſiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Goſier*, *Raiſon*, *Déjà*, ſoient auſſi des termes techniques, parce qu'on s'en ſert quelquefois en parlant de l'Art?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art ſans lui être eſſentielles, & qui ne ſont pas abſolument néceſſaires à l'intelligence du reſte, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle eſt celle des Inſtru-

mens de Musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire, sur-tout par rapport aux Instrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le systême de la Basse-fondamentale, quoique ce systême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un systême;

enfin ; c'eſt le premier, & c'étoit le ſeul, juſqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de regles iſolées qui ſembloient toutes arbitraires, & qui faiſoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raiſonnement. Le ſyſtême de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore auſſi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être ſubſtitué dans un Livre deſtiné principalement pour la Nation Françoiſe. Je me ſuis donc contenté d'expoſer de mon mieux les principes de ce ſyſtême dans un article de mon Dictionnaire ; & du reſte, j'ai cru devoir

cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer ſon ſentiment au mien ſur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; ç'eût été ſacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; ç'eût été flatter ſans inſtruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artiſtes & les Amateurs de lire ce Livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur

de la Musique Françoise, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincérement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-tems attaché à la Musique Françoise, & j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Musique Italienne, & je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs &

les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais dans un Ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaicir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, ſans doute; mais je ſuis aſſuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce ſont eux alors qui ne veulent

pas que mon Livre leur ſoit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui ſont auſſi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien ſe rappeller que, dès l'année 1750, le manuſcrit eſt ſorti de mes mains ſans que je ſache ce qu'il eſt devenu depuis ce tems-là. Je n'accuſe perſonne d'avoir pris mes articles; mais il n'eſt pas juſte que d'autres m'accuſent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.



AVERTISSEMENT.

AVERTISSEMENT.

QUAND l'espece grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque Lecteur, on l'a désignée par les abréviations usitées. V. n. verbe neutre; s. m. substantif masculin, *&c. On ne s'est pas asservi à cette spécification pour chaque article; parce que ce n'est pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui ont plusieurs sens, en les distingant par une lettre majuscule quand on les prend dans le sens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le sens du discours. Ainsi, ces mots :* air *&* Air, mesure *&* Mesure, note *&* Note;

tems & Tems, portée & Portée, *ne sont jamais équivoques, & le sens en est toujours déterminé par la maniere de les écrire. Quelques autres sont plus embarrassans, comme* Ton, *qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour distinguer un Intervalle, & en romain pour désigner une Modulation. Au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.*

« *Dans les* Tons *majeurs, l'In-*
» *tervalle de la Tonique à la Mé-*
» *diante est composé d'un* Ton *ma-*
» *jeur & d'un* Ton *mineur* ».

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou simplement A, sixieme son de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE de MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE de MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai

rien ici de cet établissement célebre, si-non que de toutes les Académies du Royaume & du Monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *Accens* & les deux parties de la Melodie, savoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manieres de modifier ainsi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours; savoir, l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est breve ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde

sorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation : enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'*Accent* en général comme la semence de toute Musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins d'*Accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales : car quel seroit le rapport de la Musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole ? D'où il suit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languissante & fade ; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des sons le charme

qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la Musique imitative du théâtre, on ne doit pas oppofer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant fujets aux mêmes paffions doivent en avoir également le langage : car autre chofe eft l'*Accent* univerfel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre chofe l'*Accent* de la langue qui engendre la Mélodie particuliere à une Nation. La feule différence du plus ou moins d'imagination & de fenfibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, fi j'ofe parler ainfi. L'Allemand, par exemple, hauffe également & fortement la voix dans la colere; il crie toujours fur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & fucceffivement dans le même cas, modifie fa voix de mille manieres. Le même fond de paffion regne dans fon ame : mais quelle variété d'expreffions dans fes *Accens* & dans fon langage! Or, c'eft

à cette seule variété, quand le Musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien déjà si gêné par les regles particulieres de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *Accens* sont le plus exactement observés; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de regles dans cet Art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale; car nulle ne l'est parfaitement: autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les regles de tous les *Accens* oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traite. Ainsi, les Airs de Danse exigent sur-tout un *Accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractere est déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le pre-

mier consulté dans le Récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la résonnance harmonique : mais l'*Accent* passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques ; & tous deux y sont subordonnés, sur-tout dans la Symphonie, à une troisieme sorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espece de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premiérement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*Accent* rationel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poëte; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous

difons. L'*Accent* grammatical eft néceffaire par la même raifon; & cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'eft pas moins indifpenfable que les deux précédentes, puifque le fens des propofitions & des phrafes dépend abfolument de celui des mots: mais le Muficien qui fait fa langue a rarement befoin de fonger à cet *Accent*; il ne fauroit chanter fon Air fans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui fuffit de favoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie flexible & coulante ne ceffe jamais de fe prêter à ce qu'exige la langue! Les Muficiens François ont en particulier des fecours qui rendent fur ce point leurs erreurs impardonnables, & fur-tout le traité de la Profodie Françoife de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous confulter. Ceux qui feront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les favantes notes du Philofophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'ufage fur les regles, & les regles fur les principes, ils feront toujours fûrs de ce qu'ils doivent faire dans

l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute espece.

Quant aux deux autres fortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, & c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens ; & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*Accent* rationel : l'Art a tout aussi-peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *Accent* est moins que les autres du ressort de la Musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chan-

tent, l'entendement ne fait que parle.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même Degré; il consiste en un coup de gosier qui éleve le son d'un Degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. (Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, *Planche* B. *Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT, ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels*

les Bémols, Dièſes ou Béquarres qui ſe trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conſéquent, n'étant pas à la Clef, ne ſe rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle auſſi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajoute au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour placer les Notes qui paſſent ſon étendue. (Voyez LIGNE, PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une Partition, & par lequel on joint enſemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui eſt compris ſous une *Accolade*, ne forme qu'une ſeule Ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Inſtrument d'accompagnement. (Voy. ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur*

ſoit grand Muſicien, qu'il ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans, les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complete & réguliere ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitare, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit de-

meuré en usage pour l'*Accompagnement.*

On y a pour guide une des Parties de la Musique, qui est ordinairement la Basse. On touche cette Basse de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Basse, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la Basse. Les Italiens méprisent les chiffres; la Partition même leur est peu nécessaire: la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obstacles presque insurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des éleves & embarrassent si long-tems les Maîtres, si la seule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales: l'une

dans la maniere de chiffrer les Baſſes : l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les Signes dont on ſe ſert pour chiffrer les Baſſes ſont en trop grand nombre : il y a ſi peu d'Accords fondamentaux ! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes Signes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſans. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpece des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpece. On barre les uns pour marquer des Dièſes ; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués, s'expriment ſouvent de la même maniere : quand les chiffres ſont doubles, ils ſont trop confus ; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul Intervalle ; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les ſignes pour tout exprimer ? Mais on ſe plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les



réduire ? On laissera plus de choses à deviner à l'Accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire, des Signes & du Doigter, deux moyens combinés qui concourent à soulager l'Accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité, dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous exposerons aux mots *Chiffres* & *Doigter*, les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit gueres d'autre Basse que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'Accords parfaits, dans lesquels l'Accompagnateur substituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, selon que l'oreille le conduisoit : ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renversé les Parties, surchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Dissonances, on est con-

traint de ſuivre d'autres regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Regle de l'Octave: (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) & c'eſt par cette méthode que la plupart des Maîtres enſeignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

Les Accords ſont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe, & à la marche qu'elles ſuivent dans un Ton donné. Ainſi le Ton étant connu, la Note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la note qui la précede immédiatement, & le rang de la Note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Regle de l'Octave, ſi le Compoſiteur a ſuivi l'Harmonie la plus ſimple & la plus naturelle; mais c'eſt ce qu'on ne doit gueres attendre de la Muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut-être en Italie où l'Harmonie paroît ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altere ailleurs. Deplus, le moyen d'avoir toutes ces choſes inceſſamment préſentes, & tandis que l'Accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le

moment de la réflexion eſt préciſément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude conſommée de Muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Muſique d'un coup-d'œil, qui puiſſent aider en ce moment. Encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille ſoit formée; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une Partition? Mais en fût-on là, on auroit encore beſoin d'une habitude du Doigter fondée ſur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs Regles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des Conſonnances, dont chaque Diſſonance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différens cas: détail prodigieux que la multitude des Diſſonances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Plusieurs conseillent d'apprendre la Composition avant de passer à l'*Accompagnement :* comme si l'*Accompagnement* n'étoit pas la Composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Composition ? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la maniere de préparer & sauver les Dissonances, la Composition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre ; de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit ? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux Chiffres, & par ses nouvelles Regles d'*Accompagnement.*

Je tâcherai d'exposer en peu de mots

les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Conſonnances & Diſſonances. Il n'y a donc que des Accords conſonnans & des Accords diſſonans.

Chacun de ces Accords eſt fondamentalement diviſé par Tierces. (C'eſt le ſyſtême de M. Rameau.) L'Accord conſonnant eſt compoſé de trois Notes; comme *ut mi ſol*; & le diſſonant de quatre, comme *ſol ſi re fa* : laiſſant à part la ſuppoſition & la ſuſpenſion, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduiſent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords conſonnans ſe ſuccedent, ou des Accords diſſonans ſont ſuivis d'autres Accords diſſonans, ou les conſonnans & les diſſonans ſont entrelacés.

L'Accord conſonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la ſucceſſion des Accords conſonnans fournit autant de Toniques, & par conſéquent autant de changemens de Ton.

Les Accords diſſonans ſe ſuccedent ordinairement dans un même Ton, ſi

les Sons n'y ſont point altérés. La Diſſonance lie le ſens harmonique : un Accord y fait deſirer l'autre, & ſentir que la phraſe n'eſt pas finie. Si le Ton change dans cette ſucceſſion, ce changement eſt toujours annoncé par un Dièſe ou par un Bémol. Quant à la troiſieme ſucceſſion, ſavoir l'entrelacement des Accords conſonnans & diſſonans, M. Rameau la réduit à deux cas ſeulement ; & il prononce en général, qu'un Accord conſonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord diſſonant, que celui de ſeptieme de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la ſous-Dominante ; excepté dans la Cadence rompue & dans les ſuſpenſions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me ſemble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septieme diminuée, & même de celui de Sixte-ſuperflue ; deux Accords originaux, dont le dernier ne ſe renverſe point.

Voilà donc trois textures différentes des phraſes harmoniques. 1. Des Toniques qui ſe ſuccedent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Diſſonances qui ſe ſuccedent ordinaire-

ment dans le même Ton. 3. Enfin des Consonnances & des Dissonances qui s'entrelacent, & où la Consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la Septieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la sous-Dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, sinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de son invention.

Un seul Signe peut aisément indiquer le Ton, la Tonique & son Accord.

De-là se tire la connoissance des Dièses & des Bémols qui doivent entrer dans la composition des Accords d'une Tonique à une autre.

La succession fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques, toutes composées d'Accords consonnans.

La succession fondamentale par Quintes ou par Tierces, en descendant donne la seconde texture, composée d'Accords dissonans, savoir, des Accords de Septieme; & cette succession donne une Harmonie descendante.

L'Harmonie aſcendante eſt fournie par une ſucceſſion de Quintes en montant, ou de Quartes en deſcendant, accompagnées de la Diſſonance propre à cette ſucceſſion, qui eſt la Sixte-ajoutée; & c'eſt la troiſieme texture des phraſes harmoniques. Cette derniere n'avoit juſqu'ici été obſervée par perſonne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irrégulière*. Ainſi, par les Regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une ſucceſſion de Diſſonances, deſcend toujours, quoique ſelon les vrais principes, & ſelon la raiſon, elle doive avoir, en montant, une progreſſion tout auſſi réguliere qu'en deſcendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrieme texture de phraſes harmoniques, où les Conſonnances & les Diſſonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres ſimples, clairs, peu nombreux, qui puiſſent, en même tems indiquer, quand il le faut, la Diſſonance en général; car l'eſpece en eſt toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer ſur ces textures priſes

féparément ; puis on les fait fuccéder les unes aux autres fur chaque Ton & fur chaque Mode fucceffivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en fix mois qu'on n'en apprenoit auparavant en fix ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'ufage & du goût que des Regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques obfervations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien fe garder de prendre toujours cette Regle à la lettre. Il y a des Accords qui feroient infupportables avec tout ce rempliffage. Dans la plupart des Accords diffonans, fur-tout dans les Accords par fuppofition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son eft quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte, quelquefois l'une & l'autre fe retranchent. On retranche encore

affez

aſſez ſouvent la Quinte ou l'Octave de la Baſſe dans les Accords diſſonans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de ſuite qui peuvent faire un mauvais effet, ſur-tout aux extrémités. Par la même raiſon, quand la Note ſenſible eſt dans la Baſſe, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter auſſi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Diſſonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occaſions où l'expreſſion la demande. En général on doit penſer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à ſon ſyſtême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & ſonore, & faire qu'il nourriſſe & renforce la Baſſe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que ſi l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par

une Harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le systême de M. Rameau ; que, suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans & souvent insupportables ; qu'en effet les Accords dissonans ne sont point remplis dans le systéme de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau ; que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre ; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la regle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractere de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins ; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte ; quelquefois tout l'Accord.

On en doit faire autant dans le Récitatif Italien ; car les ſons de la Baſſe n'y étant pas ſoutenus ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de maniere à rappeller fortement & pour long-tems l'idée de la Modulation. Au contraire dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un ſeul Inſtrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpege doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'eſt fait que pour ſoutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce ſoit plutôt au commencement de la Meſure ou du Tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Meſure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puiſſe avoir une Note de Baſſe, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout ſon Accord ; on refrappe ſeulement l'Accord quand il change ſur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne ſur

le Récitatif, alors il faut ſoutenir la Baſſe & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Muſique vocale, on doit par l'*Accompagnement* ſoutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le Chant ſous les yeux & l'Harmonie préſente à l'eſprit, eſt chargé ſpécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez Accompagnateur.)

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la Muſique Italienne & la Françoiſe. Dans celle-ci, il faut ſoutenir les Sons, les arpéger gracieuſement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il ſe peut; jouer proprement la Baſſe; en un mot, ſe prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper ſimplement & détacher les Notes de la Baſſe; n'y faire ni Trills ni Agrémens, lui conſerver la marche égale & ſimple qui lui convient; l'*Accompagnement* doit être plein, ſec & ſans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou

Points-d'Orgue. On y peut, ſans ſcrupule, retrancher des Sons : mais alors il faut bien choiſir ceux qu'on fait entendre ; en ſorte qu'ils ſe fondent dans l'Harmonie & ſe marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du Chant ; & leurs *Accompagnemens* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue ſoit le même que celui du Clavecin, le goût en eſt très-différent. Comme les Sons de l'Orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante : il faut lever la main entiere le moins qu'il ſe peut ; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'Accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre hacher ſur l'Orgue cette eſpece d'*Accompagnement* ſec, arpégé, qu'on eſt forcé de pratiquer ſur le Clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général l'Orgue, cet Inſtrument ſi ſonore & ſi majeſtueux, ne s'aſſocie avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais

effet dans l'*Accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les Rippiennes & les Chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau Principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore.* Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs; leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a

même, par rapport aux Voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque Instrument, soit en Partie, soit à l'Unisson. Car, quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la Voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament; (voy. TEMPÉRAMENT.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-tems dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* C'est

en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique ; c'est plus particuliérement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert, qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs : plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule ; & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la

ſienne que d'en faire ſentir l'effet ſans la laiſſer remarquer.

ACCORD, *ſ. m.* Union de deux ou pluſieurs Sons rendus à la fois, & formant enſemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la réſonnance d'un Corps ſonore eſt compoſée de trois Sons différens, ſans compter leurs Octaves; leſquels forment entre eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puiſſe entendre : d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait*. Ainſi pour rendre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* ſoit au moins compoſé de trois Sons. Auſſi les Muſiciens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, ſoit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, ſoit parce que dans les occaſions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui perſuader le contraire, en lui préſentant les Sons principaux des *Accords* de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant l'Octave du Son principal produiſant de nouveaux rapports & de nouvelles Conſonnances par les Complémens des Intervalles, (Voyez COMPLÉMENT.) on ajoute or-

dinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *Accord.* (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la Dissonance, (voyez DISSONANCE.) produisant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Dissonance. Ainsi la suite des *Accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espece de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même Dissonans, dont le Son fondamental est au grave. Les *Accords* imparfaits sont ceux où regne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Basse-fondamentale, sont fort mal appliquées:

celles d'*Accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* se divisent encore en Consonnans & Dissonans. Les *Accords* Consonnans sont l'*Accord* parfait & ses dérivés : tout autre Accord est Dissonant. Je vais donner une Table des uns & des autres, selon le systême de M. Rameau.



TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

Accord parfait, & ses dérivés.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave.

Accord Parfait. Accord de Sixte. Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* constitue le Ton, & ne se fait que sur la Tonique : sa Tierce peut être majeure ou mineure, & c'est celle qui constitue le Mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, & ses dérivés.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septieme, au grave.

Accord Sensible. De Fausse-Quinte. De Petite-Sixte majeure. De Triton.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIEME, & ses dérivés.

Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Septieme, au grave.
Accord de Septieme.	De Grande-Sixte.	De Petite-Sixte mineure.	De Seconde.

La Tierce, la Quinte & la Septieme, peuvent s'altérer dans cet *Accord*.

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE, & ses dérivés.

Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Septieme, au grave.
Accord de Septieme diminuée.	De Sixte majeure & Fausse-Quinte.	De Tierce mineure & Triton.	De Seconde superflue.

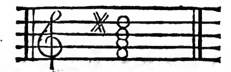
Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, & ſes dérivés.

Je joins ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* de Septieme.

Ce dernier renverſement de Septieme ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septieme & que l'Accord de Septieme eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme un renverſement; puiſque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.



Cet *Accord* ne se renverse point, & aucun de ses Sons ne peut s'altérer. Ce n'est proprement qu'un *Accord* de petite-Sixte majeure, diésée par accident, & dans lequel on substitue la Quinte à la Quarte.



ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

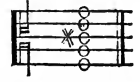
ACCORD DE NEUVIEME, & ſes dérivés.

Le Son ſuppoſé, au grave.	Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Septieme, au grave.
Accord de Neuvieme.	De Septieme & Sixte.	De Sixte-Quarte & Quinte.	De Septieme & Seconde.

C'eſt un *Accord* de Septieme auquel on ajoute un cinquieme Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la Septieme, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir ; dans cet état l'*Accord* de Neuvieme peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



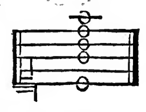
C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton Mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante : ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvieme. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.

Le Son ſuppoſé, au grave.	*Idem*, en retranchant deux Sons.	Le Son fondamental, au grave.	Sa Septieme, au grave.
Accord de Neuvieme & Quarte.	Accord de Quarte.	De Septieme & Quarte.	De Seconde & Quinte.

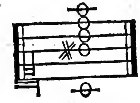
C'eſt un *Accord* de Septieme, au-deſſous duquel on ajoute un cinquieme Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe gueres cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté : on en retranche ordinairement la Neuvieme & la Septieme ; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

ACCORD DE SEPTIEME Superflue.



C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME Superflue & Sixte Mineure.



C'eſt l'*Accord* de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les Parties ſupérieures; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette Table, comme il le falloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'eſt pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords*; c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez COMPOSI-

TION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

Fin de la Table des Accords.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai feulement ici les obfervations fuivantes.



I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſemens d'un même *Accord* ſoit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſemens qui n'ait ſon caractere propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la Fauſſe-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en eſt de même de la Septieme diminuée & de la Seconde ſuperflue, de la Seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne ſait combien la Quinte eſt plus ſonore que la Quarte ? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, ſont deux faces du même *Accord* fondamental ; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre ? l'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe Quinte ? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *Accords*, conſidérez la majeſté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte ; tous cependant compoſés des mêmes Sons. En général les Intervalles ſuperflus, les Dièſes dans le haut, ſont propres par leur dureté à exprimer

l'emportement, la colere & les passions aiguës. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est gueres moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait, lorsque les *Accords* divergent, lorsque les Parties crient, sortent de leur Diapason, & sont si éloignées les unes

des autres quelles femblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Inftrument dont les Sons fixes font entre eux dans toute la jufteffe qu'ils doivent avoir. On dit en ce fens qu'un Inftrument eft d'*Accord*, qu'il n'eft pas d'accord, qu'il garde ou ne garde pas fon *Accord*. La même expreffion s'emploie pour deux Voix qui chantent enfemble, pour deux Sons qui fe font entendre à la fois, foit à l'Uniffon, foit en Contre-parties.

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, font autant de différentes chofes qu'il ne faut pas confondre. *Accord diffonant* eft celui qui contient quelque Diffonance ; *Accord faux*, celui dont les Sons font mal accordés, & ne gardent pas entre eux la jufteffe des Intervalles ; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il eft mal compofé, & que les Sons, quoique juftes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Inftrumens, c'eft tendre ou lâcher les cordes, alonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la maffe du Corps fonore, jufqu'à ce que toutes les parties de

l'Inftrument foient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Inftrument, il faut d'abord fixer un Son qui ferve aux autres de terme de comparaifon. C'eft ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voyez Ton.) Ce Son eft ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Baffe, qui ont ce *la* fur une corde à vuide & dans un *Medium* propre à être aifément faifi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baffons, & autres Inftrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut gueres changer qu'en changeant quelque piece de l'Inftrument. On peut encore les alonger un peu à l'emboîture des pieces, ce qui baiffe le Ton de quelque chofe, mais il doit néceffairement réfulter des tons faux de ces variations, parce que la jufte proportion eft rompue entre la longueur totale de l'Inftrument & les diftances d'un trou à l'autre.

Quand le ton eft déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Inftrument, lefquels doivent être fixés par l'Accord felon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin

vecin s'*accordent* par Quintes, jusqu'à ce que la Partition soit faite, & par Octaves pour le reste du Clavier; la Basse & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitare par Quartes & par Tierces, &c. En général on choisit toujours des Intervalles consonnans & harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

Cette justesse des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur, & pour qu'ils puissent tous s'*Accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espece d'Instrument a pour cela ses regles particulieres & sa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & aug-

mentant ainfi le poids relatif de l'Atmofphere, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en foit de la caufe, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton fur ces Inftrumens; car pour refter d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR, *f. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Eglifes ou dans les maifons accommoder & accorder ces Inftrumens, & qui, pour l'ordinaire, en font auffi les Facteurs.

ACOUSTIQUE, *f. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot eft de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ακούω, j'entends.

L'*Acouftique* eft proprement la Partie théorique de la Mufique: c'eft elle qui donne ou doit donner les raifons du plaifir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acouftique eft auffi quelquefois ad-

jectif; on dit : l'Organe *Acoustique* ; un Phénomene *Acoustique*, &c.

ACTE, *s. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appellé Entr'Acte. (Voy. ENTR'ACTE.)

L'unité de tems & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards ; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus longtems que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du Musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt ; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du Spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration & de faire sauter le Théâtre d'un lieu à un

autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, & détruit l'illusion, que la premiere loi du Théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le Musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui regne alors sur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPÉRA.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des Parties, & surtout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez CADENCE, EVITER.)

ACTEUR, *s. m.* Chanteur qui fait

un rôle dans la repréſentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réuſſir dans ſon Art. Ainſi, il ne ſuffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout auſſi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaiſon entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une ſuppoſe toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un *Acteur* le défaut de quelque qualité qu'il a pu ſe flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oſer ſe deſtiner au Théâtre, deſtitué des qualités naturelles qui y ſont néceſſaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la juſteſſe & la flexibilité. Je penſe qu'un Théâtre dont l'objet eſt d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puiſſe avoir un *Acteur*, s'il l'a juſte, touchante, facile, & ſuffiſamment étendue, il en a tout autant

qu'il faut ; il ſaura toujours bien ſe faire entendre, s'il ſait ſe faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand ſa voix n'en auroit pas beſoin, il en auroit beſoin lui-même pour ſaiſir & rendre avec intelligence la partie muſicale de ſes rôles. Rien n'eſt plus inſupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les tranſports des paſſions les plus vives, contraint & gêné dans ſon rôle, peiner & s'aſſujettir en écolier qui répete mal ſa leçon ; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Meſure & l'Orcheſtre, & plus incertain ſur le Ton que ſur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace ſans facilité, & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne ſuffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'eſt encore un excellent Pantomime ; car il ne doit pas ſeulement faire ſentir ce qu'il dit lui-même, mais auſſi ce qu'il laiſſe dire à la Symphonie. L'Orcheſtre ne rend pas un ſentiment qui ne doive ſortir de ſon ame ; ſes pas, ſes regards, ſon geſte, tout doit s'accorder ſans

ceſſe avec la Muſique, ſans pourtant qu'il paroiſſe y ſonger; il doit intéreſſer toujours, même en gardant le ſilence, & quoiqu'ocupé d'un rôle difficile, s'il laiſſe un inſtant oublier le Perſonnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'eſt qu'un Muſicien ſur la Scene; il n'eſt plus *Acteur*. Tel excella dans les autres Parties, qui s'eſt fait ſiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puiſſe, à cet égard, donner le célebre *Chaſſé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours ſon Art au-deſſus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eſt ainſi mis lui-même fort au-deſſus de ſes Confreres: Acteur unique & homme eſtimable, il laiſſera l'admiration & le regret de ſes talens aux Amateurs de ſon Théâtre, & un ſouvenir honorable de ſa perſonne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air déſigne le ſecond, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. (Voyez Mouvement.) *Adagio* eſt un adverbe Italien qui ſignifie *à l'aiſe*, *poſément*, & c'eſt auſſi de cette maniere qu'il faut battre

la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Musique dont il détermine le mouvement : il en est de même des autres mots semblables. Ainsi l'on dira : un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETTUOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractere du Chant une expression affectueuse & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux Notes qui sont dans

telle ou telle poſition, ſelon les regles preſcrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* ſont : l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT, la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE, & le PORT DE VOIX. (Voyez ces articles chacun en ſon lieu, & la *Pl.* B. *Figure* 13.)

AIGU, *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.)

En ce ſens, le mot *Aigu* eſt oppoſé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le Son eſt *Aigu*.

Les Sons conſidérés ſous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* ſont le ſujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquiſe*, ou *Surnuméraire*, *adj. pris ſubſtantivement.* C'étoit, dans la Muſique grecque, la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMÈNOS. (*Voyez* ce *mot.*)

Sixte ajoutée eſt une Sixte qu'on ajoute à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainſi augmenté prend le

nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanſon, ou d'une petite Piece de Poéſie propre à être chantée, & par extenſion l'on appelle *Air* la Chanſon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants meſurés pour les diſtinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Muſique vocale ou inſtrumentale formant un Chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une Piece entiere, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le Chant eſt partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; ſi en trois, *Trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du Latin *æra*, & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le combatte dans ſes Etymologies de la Langue Françoiſe.

Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caracteres, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre,

ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *æra* se trouve employé dans ce Vers de Lucile :

> *Hæc est ratio? Perversa æra! Summa subductà improbè!*

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or quoique ce mot ne se prît originairement que pour le nombre ou la Mesure du Chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on se servit du mot *æra* pour désigner le Chant même ; d'où est venu, selon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même sens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chansons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractere & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque Instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pieces* ou *Sonates*.

La Musique moderne a diverses especes d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espece de Danse dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET,

GAVOTTE, MUSETTE, PASSE-PIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra font, pour ainfi dire, la toile ou le fond fur quoi fe peignent les tableaux de la Mufique imitative; la Mélodie eft le deffin, l'Harmonie eft le coloris; tous les objets pittorefques de la belle Nature, tous les fentimens réfléchis du cœur humain font les modeles que l'Artifte imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, font la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* favant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & compofé par le Goût, eft le chef-d'œuvre de la Mufique; c'eft-là que fe développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'eft-là que la paffion vient infenfiblement émouvoir l'ame par les fens. Après un bel *Air*, on eft fatisfait, l'oreille ne defire plus rien; il refte dans l'imagination, on l'emporte avec foi, on le répete à volonté; fans pouvoir en rendre une feule Note, on l'exécute dans fon cerveau tel qu'on l'entendit au fpectacle; on voit la Scene, l'Acteur, le Théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudiffement,

le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en sa vie ; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répetent, se transposent au gré du Compositeur : elles ne font pas une narration qui passe; elles peignent, ou un Tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des Sons inarti-

culés plus vivement que par des paroles: (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux especes. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Tems fort vîte, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Tems. Elle n'est plus gueres d'usage en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Tems, sans syncoper entre deux Mesures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boiteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto.* Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement, & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaîté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaîté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, *s. f.* Sorte d'Air ou de Piece de Musique dont la Musique est à quatre Tems & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractere d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en

Allemagne. Cet Air, ainſi que la Danſe, a beaucoup de gaîté ; il ſe bat à deux tems.

ALTUS. Voyez HAUTE - CONTRE.

AMATEUR, Celui qui, ſans être Muſicien de profeſſion, fait ſa Partie dans un Concert pour ſon plaiſir & par amour pour la Muſique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, ſans ſavoir la Muſique, ou du moins ſans l'exercer, s'y connoiſſent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot eſt traduit de l'Italien *Dilettante.*

AMBITUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot eſt encore uſité : mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y eſt que d'une Octave : ceux qui la paſſent s'appellent *Modes ſuperflus* ; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes*

diminués. (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave ; c'est le contraire de l'*Euthia.* Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa.* (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne, du lent au vîte, le troisieme des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot *Gracieusement.* (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO, indique un peu moins de gaîté dans la Mesure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s.f.* En Latin, *Antiphona*. Sorte de Chant usité dans l'Eglise Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célebre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en reglent l'intonation.

L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cæli*, *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *s.f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espece de Symphonie qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Oc-

tave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'éxécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ *contre*, & de φωνὴ *voix*, comme qui diroit, *opposition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Eglise Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur. Par conséquent, l'*Apotome* est d'un Comma plus grand que le semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée

par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs son Disciple, résultoit le Dièse ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* se trouve à la Septieme quinte *ut* Dièse en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel est formé de deux Sons en raison de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raison de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ses Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au semi-Ton mineur, & celui de *Dièse* au semi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les In-

tervalles. M. Euler donne un eſpace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu juſqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant gueres agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*Apprécier*. On ne ſauroit *Apprécier* le Son d'une groſſe cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le diſtinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *Appréciables*; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort ſont ſujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*Apprécie* jamais; & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainſi dans les Genres épais trois des huit Sons ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles ſerrés; ſavoir, la Proſlambanomene, la Nete Synnéménon, & la Nete Hyperboléon.

Ils appelloient auſſi *Apycnos* ou *non*

épais le Genre Diatonique, parce que dans les Tétracordes de ce Genre la somme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troisieme. (Voyez EPAIS, GENRE, SON, TÉTRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

ARCO, *Archet*, *s. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils sont écrits.

ARIETTE, *s. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, signifie proprement *petit Air*; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui sont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une maniere de Chant soutenue, développée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXÉNIENS. Secte qui eut pour Chef Aristoxène de Tarente, Disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la Me-

ſure des Intervalles & ſur la maniere de déterminer les rapports des Sons ; de ſorte que les *Ariſtoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la préciſion du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'eſt y mettre le nombre de Dièſes ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Muſique. (Voyez BÉMOL, CLEF, DIESE.)

ARPÉGER, *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'Arpeges. (*Voyez l'article ſuivant.*)

ARPEGGIO, ARPEGE, ou ARPÉGEMENT, *ſ. m.* Maniere de faire entendre ſucceſſivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des Inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant ; tels ſont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet, car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des Accords ſur ces Inſtrumens, on eſt contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer

qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpege* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*Arpege* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'Archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient ſur les cordes que ſucceſſivement, ou qu'on donnât pluſieurs coups d'Archet, ce ne ſeroit plus Arpéger; ce ſeroit paſſer très-vite pluſieurs Notes de ſuite.

Ce qu'on fait ſur le Violon par néceſſité, on le pratique par goût ſur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Inſtrument que des Sons qui ne tiennent pas, on eſt obligé de les refrapper ſur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-tems, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpege* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio

Arpeggio eſt un mot Italien qu'on a franciſé dans celui d'*Arpege*. Il vient du mot *Arpa*, à cauſe que c'eſt du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Muſique & de Proſodie. Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe ἄιρω *tollo*, j'éleve, & marque l'élévation de la voix ou de la main, l'abaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle Θέσις *depoſitio*, *remiſſio*.

Par rapport donc à la meſure, *per Arſin* ſignifie, en *levant*, ou *durant le premier tems*; *per Theſin*, *en baiſſant* ou *durant le dernier tems*. Sur quoi l'on doit obſerver que notre maniere de marquer la Meſure eſt contraire à celle des Anciens ; car nous frappons le premier tems & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arſis* indique le *tems fort*, & *Theſis* le *tems foible*. (Voyez MESURE, TEMS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, ſont *per Theſin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arſin*, quand elles deſcendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arſin & Theſin*, eſt

celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renverſée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponſe ſe fait en ſens contraire ; c'eſt-à-dire, en deſcendant ſi la Guide a monté, & en montant ſi la Guide a deſcendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve aſſez ſouvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainſi *preſto Aſſai*, *largo Aſſai*, ſignifient *fort vîte*, *fort lent*. L'Abbé Broſſard a fait ſur ce mot une de ſes bévues ordinaires, en ſubſtituant à ſon vrai & unique ſens celui d'*une ſage médiocrité de lenteur* ou *de vîteſſe*. Il a cru qu'*Aſſai* ſignifioit *aſſez*. Sur quoi l'on doit admirer la ſinguliere idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour ſon vocabulaire, à ſa langue maternelle, une langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *ſ. f.* Concert de nuit en plein air ſous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave ſe trouve diviſée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4 : 3. c'eſt-à-dire, quand la Quinte eſt au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente* ; à la diffé-

rence du Ton *Plagal* où l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante; le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la Dominante au-dessous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la Dominante, le Ton est *Plagal.* Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain-Chant; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique*; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal*; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine quatre Tons *Authentiques*

ſavoir, le premier, le troiſieme, le cinquieme & le ſeptieme. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le ſujet procédoit en montant; mais cette dénomination n'eſt plus d'uſage.



B.

B *fa ſi*, ou B *fa b mi*, ou ſimplement B. Nom du ſeptieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, diſant B *mi* quand il eſt naturel, B *fa* quand il eſt Bémol; mais les François l'appellent *Si.* (Voyez SI.)

B *Mol.* (Voyez BÉMOL.)

B *Quarre.* (Voyez BÉQUARRE.)

BALLET, *ſ. m.* Action théâtrale qui ſe repréſente par la Danſe guidée par la Muſique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

La Muſique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Muſique vocale, parce qu'elle eſt chargée de ſignifier plus de choſes, que c'eſt à elle ſeule d'inſpirer au Danſeur la chaleur & l'expreſſion que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle ſupplée, dans le langage de l'ame & des paſſions, tout ce que la Danſe ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet eſt encore le nom qu'on donne

en France à une bizarre ſorte d'Opéra ; où la Danſe n'eſt gueres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de ſujets différens liés ſeulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais ſi l'Auteur n'avoit ſoin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertiſſemens* ou *Fêtes*. Ce ſont des ſuites de Danſes qui ſe ſuccedent ſans ſujet, ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe ſinon qu'ils danſent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale ſuffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli ſon objet lorſqu'il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la choſe; mais ce défaut de ſujet & de liaiſon ne doit jamais être ſouffert ſur la Scene, pas même dans la repréſentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action ſecrete qui ſoutienne l'attention & donne de l'intérêt au

Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l'action de la Scene est toujours la représentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle-même, la Danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'Acteur chantant représente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au

Spectateur toute autre chofe que ce qu'il voit, comme fi, loin de l'attacher à la Scene, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de fubtilité dans le Dialogue, que le Muficien fe trouve dans un Pays perdu parmi les pointes, les allufions, & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on faffe, il n'y aura jamais que le fentiment qui puiffe amener celui-ci fur la Scene & l'identifier, pour ainfi dire, avec les Acteurs; tout ce qui n'eft qu'intellectuel l'arrache à la Piece, & le rend à lui-même. Auffi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'efprit au Théâtre font ceux qui fe foucient le moins de l'illufion. Que fera donc le Muficien fur des Drames qui ne donnent aucune prife à fon Art? Si la Mufique ne peint que des fentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphyfiques, telles que les allégories, où l'efprit eft fans ceffe occupé du rapport des objets qu'on lui préfente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compofiteurs voudront réfléchir fur les vrais principes de leur

Art, ils mettrônt plus de discernement dans le choix des Drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets; & quand les paroles des Opéra diront quelque chose, la Musique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adject.* Mode Barbare. (Voyez LYDIEN.)

BARCAROLLES, *s. f.* Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chanson font communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent: mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peu-

vent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en paſſionnent facilement, ſéduits par la beauté des Airs ; de ſorte que pluſieurs Curieux en ont de très-amples recueils. N'oublions pas de remarquer à la gloire du Taſſe, que la plupart des Gondoliers ſavent par cœur une grande partie de ſon Poëme de *la Jéruſalem délivrée*, que pluſieurs le ſavent tout entier, qu'ils paſſent les nuits d'été ſur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'eſt aſſurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Taſſe, qu'Homere ſeul eut avant lui l'honneur d'être ainſi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-ſinguliers, & très-reſpectés jadis dans les Gaules, leſquels étoient à la fois Prêtres, Prophetes, Poëtes & Muſiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter ; & Camden convient avec Feſtus que *Barde* ſignifie un Chanteur en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi cinq des huit Sons ou cordes ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme ; ſavoir l'Hypate-Hypaton,



l'Hypate-Méson, la Mèse, la Paramèse, & la Nete-Diézeugménon. (Voyez PYCNI, SON, TÉTRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Basse. (Voyez CONCORDANT.)

BAROQUE. Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & de Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *Barré*, sorte de mesure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Mesure, sur les cinq lignes de la Portée, pour séparer la Mesure qui finit de celle qui recommence. Ainsi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une Mesure complete, égale en valeur & en durée à chacune des autres Mesures comprises entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas : mais comme il y a plusieurs sortes de Mesures qui different considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les

valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces especes de Mesures. Ainsi dans le grand Triple qui se marque par ce signe $\frac{3}{2}$ & qui se bat lentement, la somme des Notes comprises entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie ; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui se bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur : de sorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette derniere Mesure, ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal usage des *Barres* est de distinguer les Mesures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel se fait toujours sur la Note qui suit immédiatement la *Barre*. Elles servent aussi dans les Partitions à montrer les Mesures correspondantes dans chaque Portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des *Barres* de Mesure en Mesure. Auparavant la Musique étoit simple ; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, presque jamais de Doubles-croches. Avec des divisions moins inégales, la Mesure en

étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne Muſique d'Orlande & de Claudin. Ils ſe perdoient dans la Meſure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne ſuivoient qu'avec peine des Parties autrefois chantées couramment par les Muſiciens d'Henri III & de Charles IX.

BAS, en Muſique, ſignifie la même choſe que *Grave*, & ce terme eſt oppoſé à *haut* ou *aigu*. On dit ainſi que le Ton eſt trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* ſignifie auſſi quelquefois doucement, à demi-voix ; & en ce ſens il eſt oppoſé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou pſalmodier à *Baſſe*-voix. Il chantoit ou parloit ſi bas qu'on avoit peine à l'entendre.

> Coulez ſi lentement & murmurez ſi *bas*,
> Qu'Iſſé ne vous entende pas.
>
> *La Motte.*

Bas ſe dit encore, dans la ſubdiviſion des Deſſus chantans, de celui des deux qui eſt au-deſſous de l'autre ; ou, pour mieux dire, *Bas*-Deſſus eſt un Deſſus dont le Diapaſon eſt au-deſſous du

Medium ordinaire. (Voyez Dessus.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la Musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez Partition.)

La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie ; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Basse-continue : ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la piece. Son principal usage, outre celui de régler l'Harmonie, est de soutenir la Voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un traité, qui, vers le commencement du dernier siecle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même Accord. (Voyez Harmonie - figurée.)

Basse - contrainte, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre

de Mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne ; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scenes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne font, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manieres & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Baſſe-chantante eſt l'eſpece de Voix qui chante la Partie de la Baſſe. Il y a des *Baſſes-récitantes* & des *Baſſes-de-Chœur* ; des Concordans ou *Baſſes-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Baſſe* ; des *Baſſes* proprement dites, que l'uſage fait encore appeller *Baſſes-tailles*, & enfin des *Baſſes-contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Baſſe* ſous la *Baſſe* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-baſſes*, qui ſont des Inſtrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, eſt celle qui n'eſt formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie ; de ſorte qu'au-deſſous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'eſt-à-dire, celui duquel il dérive par les regles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Baſſe-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une ſucceſſion réguliere & fondamentale, ſans quoi la marche des Parties ſupérieures ſeroit mauvaiſe.

Pour bien entendre ceci, il faut ſavoir que, ſelon le ſyſtême de M. Rameau que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de plu-

ſieurs Sons, n'en a qu'un qui lui ſoit fondamental ; ſavoir, celui qui a produit cet Accord & qui lui ſert de *Baſſe* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Baſſe* qui regne ſous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compoſiteur peut porter à la *Baſſe* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Baſſe*, au beau Chant, & ſur-tout à l'expreſſion, comme je l'expliquerai dans la ſuite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à ſa place naturelle qui eſt la *Baſſe* ſe tranſporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renverſé. Dans le fond un Accord renverſé ne differe point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce ſont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaiſons différentes, on a long-tems pris toutes ces combinaiſons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les diſtinguer, comme ſi la différence des noms en produiſoit réellement dans l'eſpece.

M. Rameau a montré, dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Elémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse*; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord qui n'a que trois Sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet Auteur, une chose étonnante qu'on

ait pu pouſſer la pratique de cet Art au point où elle eſt parvenue ſans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles, ſans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'eſt la *Baſſe-fondamentale* ſous les Accords, parlons maintenant de ſa marche & de la maniere dont elle lie ces Accords entr'eux. Les préceptes de l'Art ſur ce point peuvent ſe réduire aux ſix regles ſuivantes.

I. La *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la premiere & la plus indiſpenſable de toutes ſes regles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſieme, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonances: prépa-

ration qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute Diſſonance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans, ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septieme diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixieme, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les Diſſonances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixieme regle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compo-

ſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera réguliere & ſans faute; ce qui n'empêchera pas que la Muſique n'en puiſſe être déteſtable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclairciſſement ſur la cinquieme regle ne ſera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Baſſe-fondamentale*, ſi elle eſt bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choſes: ou des Accords parfaits ſur des mouvemens conſonnans, ſans leſquels ces Accords n'auroient point de liaiſon, ou des Accords diſſonans dans des actes de Cadence; en tout autre cas la Diſſonance ne ſauroit être ni bien placée, ni bien ſauvée.

Il ſuit de-là que la *Baſſe-fondamentale* ne peut marcher réguliérement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou deſcendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Diſſonance qui forme la liaiſon, ou par licence ſur un Accord parfait. Quant à la deſcente diatonique, c'eſt

une marche abſolument interdite à la *Baſſe-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits conſécutifs, ſéparés par un repos exprimé ou ſous-entendu : cette regle n'a point d'autre exception, & c'eſt pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains paſſages, que M. Rameau a fait deſcendre diatoniquement la *Baſſe-fondamentale* ſous des Accords de Septieme ; ce qui ne ſe peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONANCE.)

La *Baſſe-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour ſervir de preuve à l'Harmonie, ſe retranche dans l'exécution, & ſouvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle eſt, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuſe par les retours fréquens du même Accord qu'on déguiſe & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres ſur la Baſſe-continue ; ſans compter que les divers renverſemens d'Harmonie fourniſſent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expreſſion.

(Voy. Accord, Renversement.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t-on; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de regle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *Basse-fondamentale.* Elle sert de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une Harmonie déjà faite est bonne & réguliere; car toute Harmonie qui ne peut être soumise à une *Basse-fondamentale* est réguliérement mauvaise.

Elle sert enfin à trouver une Basse-continue sous un Chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une Basse-continue, ne fera gueres mieux une *Basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *Basse-fondamentale* en une bonne Basse-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *Basse-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode

par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des regles pour cette recherche des Tons, mais si longues, si vagues, si incompletes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-tems avant que les regles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précéde & dans ce qui suit par une bonne succession fondamentale; & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la Note de *Basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les Notes consécutives du Dessus qui peuvent entrer dans son Accord, ou que quelque Note syncopant dans le Chant peut recevoir deux ou plusieurs Notes de Basse, pour préparer

des Diſſonances ſauvées enſuite réguliérement.

V. Etudier l'entrelacement des Phraſes, les ſucceſſions poſſibles de Cadences, ſoit pleines, ſoit évitées, & ſur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Meſures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours ſur les Cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, obſerver toutes les regles données ci-devant pour la compoſition de la *Baſſe-fondamentale*. Voilà les principales obſervations à faire pour en trouver une ſous un Chant donné; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables: mais, quoiqu'on en puiſſe dire, ſi le Chant a de l'Accent & du Caractere, il n'y a qu'une bonne *Baſſe-fondamentale* qu'on lui puiſſe adapter.

Après avoir expoſé ſommairement la maniere de compoſer une *Baſſe-fondamentale*, il reſteroit à donner les moyens de la transformer en Baſſe-continue; & cela ſeroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Baſſe: mais ne croyons pas que la Baſſe, qui eſt le guide & le ſoutien

de l'Harmonie, l'ame &, pour ainsi dire, l'interprete du Chant, se borne à des régles si simples; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical; principe fécond, mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Systême ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de sa double *Basse-fondamentale*; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÊME.)

BATARD. *Nothus.* C'est l'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse; ce qui le retranche des Modes authentiques: & au Mode Eolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte super-

flue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la Portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *Bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* est de quatre Mesures : ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisieme. (*Planche A. Figure 12.*) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la

même Figure 12, indiquent un silence de seize Mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Musique suggere toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *Bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espece de la Mesure employée. Ainsi dans la Figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 Mesures ou Pauses, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* est de deux Mesures, & traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même Planche*, *Figure* 12.)

Les autres moindres silences, comme d'une Mesure, d'une demi-Mesure, d'un Tems, d'un demi-Tems, &c. s'expriment par les mots de *Pause*, de *demi-Pause*, de *Soupir*, de *demi-*

Soûpir, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des silences, d'autres *Bâtons* précisément de même figure, qui, sous le nom de Pauses initiales, servoient dans nos anciennes Musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire la Mesure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, est un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le Tems. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du Chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Batte-*

ment, que la Cadence commence par la Note ſupérieure à celle ſur laquelle elle eſt marquée ; après quoi l'on bat alternativement cette Note ſupérieure & la véritable : au lieu que le *Battement* commence par le ſon même de la Note qui le porte ; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui eſt au-deſſus. Ainſi ces coups de goſier, *mi re mi re mi re ut ut* ſont une Cadence ; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, ſont un *Battement*.

BATTEMENS *au pluriel.* Lorſque deux Sons forts & ſoutenus, comme ceux de l'Orgue, ſont mal d'accord & diſſonent entr'eux à l'approche d'un Intervalle conſonnant, ils forment, par ſecouſſes plus ou moins fréquentes, des renflemens de ſon qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher ; c'eſt pourquoi M. Sauveur leur a auſſi donné le nom de *Battemens.* Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la juſteſſe, & lorſqu'il y parvient, ils ſe confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ſes *Eſſais*

sur les Principes de l'Harmonie, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibrations coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'Intervalle est consonnant ; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une espece de foible Bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & consonnans. (On peut voir au mot *Systême*, que des Dissonances les donnent aussi.) " Ce qu'il y a de
„ bien certain, continue M. Serre,
„ c'est que ces *Battemens*, ces vi-
„ brations coincidentes qui se suivent
„ avec plus ou moins de rapidité,
„ sont exactement isochrones aux vi-
„ brations que feroit réellement le
„ Son fondamental, si, par le moyen
„ d'un troisieme Corps sonore, on le
„ faisoit actuellement résonner „.

Cette explication, très-ſpécieuſe, n'eſt peut-être pas ſans difficulté ; car le rapport de deux Sons n'eſt jamais plus composé que quand il approche de la ſimplicité qui en fait une conſonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent preſque à l'Iſochroniſme. D'où il ſuivroit, ce me ſemble, que les *Battemens* devroient ſe ralentir à meſure qu'ils s'accélerent, puis ſe réunir tout d'un coup à l'inſtant que l'Accord eſt juſte.

L'obſervation des *Battemens* eſt une bonne regle à conſulter ſur le meilleur ſyſtême de Tempérament : (Voy. TEMPÉRAMENT.) Car il eſt clair que de tous les Tempéramens poſſibles celui qui laiſſe le moins de *Battemens* dans l'Orgue, eſt celui que l'oreille & la Nature préferent. Or, c'eſt une expérience conſtante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produiſent des *Battemens* plus ſenſibles & plus déſagréables que celles des Quintes. Ainſi la Nature elle-même a choiſi.

BATTERIE, *ſ. f.* Maniere de frapper & répéter ſucceſſivement ſur diverſes cordes d'un Inſtrument les divers

Sons qui composent un Accord, & de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'est qu'un Arpege continué, mais dont toutes les Notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpege.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Mesure dans un Concert. (V. l'Article suivant.)

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en reglent la durée, & par lesquels toutes les Mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de Tems marqués que puisse renfermer une Mesure : encore une Mesure à quatre Tems peut-elle toujours se résoudre en deux Mesures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Mesures le Tems frappé est toujours sur la Note qui suit la barre immédiatement ; le Tems levé est toujours celui qui la précede, à moins

que la Mesure ne soit à un seul Tems; & même, alors, il faut toujours supposer le Tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vîtesse qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes qui composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air; *Gai*, *Vîte*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractere de l'Air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai Mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre Tems frappent successivement les deux premiers Tems, & levent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois Tems, & levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & mar-

quent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée; car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses Mouvemens n'ont aucune précision naturelle: on presse, on ralentit la Mesure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophete compare plaisamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure; la Musique par elle-même ne la marque pas: aussi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est

le Musicien qui gouverne la Mesure; il l'énerve & la défigure sans scrupule. Que dis-je ? le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'Opéra de Paris est le seul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Mesure* sans la suivre; par-tout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il regne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *Mesure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la sent vivement; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une Musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorsions & un bruit terrible pour aider la Mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la Mesure. Seroit-ce peut-être que les

Allemands, les Italiens ſont moins ſenſibles à la Meſure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne ſe feroit gueres preſſer pour le dire; mais, dira-t-il auſſi, que les Muſiciens les plus habiles ſont ceux qui ſentent le moins la meſure? Il eſt incontestable que ce ſont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la ſentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'eſt point ſenſible; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de Meſure pour que l'inſtinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Tems égaux

ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maitre de Musique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Musiciens & dans une situation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Mesure se nommoient en Grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cause du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cause de l'uniformité du geste, &, si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα; & en Latin, *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marche-pieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la Mesure*, non-seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui mar-

quoit ainſi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Caſtagnettes, le Triangle & autres pareils Inſtrumens.

Tout ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la Meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à Meſure que la Mélodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Meſure, & dans la Muſique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou B Mol, *ſ. m.* Caractere de Muſique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait

abaisser d'un semi-Ton mineur la Note à laquelle il est joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des Notes de l'Octave, desquelles il fit son célebre Hexacorde, laissa la septieme sans autre nom que celui de la lettre B qui lui est propre, comme le C à l'*ut*, le D au *re*, &c. Or ce B se chantoit de deux manieres; savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un semi-Ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois Tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'est pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre*, en Italien B *quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella B *mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *tondo*.

Il y a deux manieres d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note eſt preſque toujours la Note-ſenſible dans les Tons majeurs, & quelquefois la ſixieme Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'eſt pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altere que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

L'autre maniere eſt d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la ſuite de l'Air & ſur toutes les Notes placées ſur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne ſoit détruit accidentellement par quelque Dièſe ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La poſition des *Bémols* à la Clef n'eſt pas arbitraire; en voici la raiſon. Ils ſont deſtinés à changer le lieu des ſemi-Tons de l'Echelle : or ces deux ſemi-Tons doivent toujours garder entr'eux des Intervalles preſcrits; ſavoir, celui d'une Quarte d'un côté,

& celui d'une Quinte de l'autre. Ainſi la Note *mi* inferieure de ſon ſemi-Ton fait au grave la Quinte du *ſi* qui eſt ſon homologue dans l'autre ſemi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *ſi*, & réciproquement la Note *ſi* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le ſemi-Ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol.* Or, dans cette poſition, l'on voit que les deux ſemi-Tons ne garderoient plus entre eux la diſtance preſcrite; car le *re*, qui feroit la Note inférieure de l'un, feroit au grave la Sixte du *ſi* ſon homologue dans l'autre; & à l'aigu, la Tierce du même *ſi*; & ce *ſi* feroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainſi les deux ſemi-Tons feroient trop voiſins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *ſi*, la ſeule qui n'a pas le même inconvénient; car bien que le ſemi-Ton y change de place, &, ceſſant d'être

entre le *ſi* & l'*ut* deſcende entre le *ſi Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre preſcrit n'eſt point détruit ; le *la*, dans ce nouvel arrangement, ſe trouvant d'un côté à la Quarte, & de l'autre à la Quinte du *mi* ſon homologue, & réciproquement.

La même raiſon qui fait placer le premier *Bémol* ſur le *ſi*, fait mettre le ſecond ſur le *mi*, & ainſi de ſuite, en montant de Quarte ou deſcendant de Quinte juſqu'au *ſol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enſuite ne differe point du *ſi* dans la pratique. Cela fait donc une ſuite de cinq *Bémols* dans cet ordre :

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours, par la même raiſon, l'on ne ſauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, ſans employer auſſi ceux qui les précedent : ainſi le *Bémol* du *mi* ne ſe poſe qu'avec celui du *ſi*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des ſuivans qu'avec tous ceux qui le précedent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une

formule pour savoir tout d'un coup si un Ton ou un Mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol. Bémolisez* ce *mi.* Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa.*

BÉQUARRE ou B QUARRE, *s. m.* Caractere de Musique qui s'écrit ainsi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux six premieres Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur

la Note qui suivoit le *Béquarre* :
:t que le Bémol se plaçant ordinai-
ıent sur le *si*, le *Béquarre* qui ve-
t ensuite, ne produisoit, en dé-
isant ce Bémol, que son effet na-
el, qui étoit de représenter la Note
sans altération. A la fin on s'en
vit par extension, & faute d'autre
ne, pour détruire aussi l'effet du
èse, & c'est ainsi qu'il s'emploie
core aujourd'hui. Le *Béquarre* efface
alement le Dièse ou le Bémol qui
nt précédé.

Il y a cependant une distinction à
re. Si le Dièse ou le Bémol étoient
cidentels, ils sont détruits sans re-
ur par le *Béquarre* dans toutes les
otes qui le suivent médiatement ou
ımédiatement sur le même degré,
squ'à ce qu'il s'y présente un nou-
:au Bémol ou un nouveau Dièse.
ais si le Bémol ou le Dièse sont à
Clef, le *Béquarre* ne les efface que
our la Note qu'il précede immédia-
:ment, ou tout au plus pour toutes
:lles qui suivent dans la même Me-
ıre & sur le même degré; & à cha-
ue Note altérée à la Clef dont on
eut détruire l'altération, il faut au-
ınt de nouveaux *Béquarres*. Tout

cela eſt aſſez mal entendu ; mais tel eſt l'uſage.

Quelques-uns donnoient un autre ſens au *Béquarre*, & lui accordant ſeulement le droit d'effacer les Dièſes ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef : de ſorte qu'en ce ſens ſur un *fa* diéſé, ou ſur un *ſi* bémoliſé à la Clef, le *Béquarre* ne ſerviroit qu'à détruire un Dièſe accidentel ſur ce *ſi*, ou un Bémol ſur ce *fa* & ſignifieroit toujours le *fa* Dièſe ou le *ſi* Bémol tel qu'il eſt à la Clef.

D'autres, enfin, ſe ſervoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièſe : c'eſt le Bémol ſeulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'aboliſſent de jour en jour ; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes Muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent.

BI. Syllabe dont quelques Muſiciens étrangers ſe ſervoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les François appellent *Si.* (Voyez SI.)

BISCROME, *ſ. f.* Mot Italien qui

ıifie *Triples-croches.* Quand ce mot
écrit ſous une ſuite de Notes éga-
& de plus grande valeur que des
ples-croches, il marque qu'il faut
iſer en Triples-croches les valeurs
toutes ces Notes, ſelon la diviſion
lle qui ſe trouve ordinairement
:e au premier Tems. C'eſt une in-
ıtion des Auteurs adoptée par les
›iſtes, ſur-tout dans les Partitions,
ır épargner le papier & la peine.
'oyez CROCHET.)

BLANCHE, *ſ. f.* C'eſt le nom d'une
ıte qui vaut deux Noires ou la moitié
ıne Ronde. (Voyez l'Article NOTES,
la valeur de la *Blanche*, Planche D.
3. 9.)

BOURDON. Baſſe-continue qui
'onne toujours ſur le même Ton,
mme font communément celles des
rs appellés Muſettes. (Voyez POINT
ORGUE.)

BOURRÉE, *ſ. f.* Sorte d'Air propre
ıne Danſe de même nom, que l'on
oit venir d'Auvergne, & qui eſt en-
re en uſage dans cette Province. La
urrée eſt à deux Tems gais, & com-
ence par une Noire avant le frappé.
le doit avoir, comme la plupart des
tres Danſes, deux Parties & quatre

Mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'Air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier Tems & la premiere du second, par une Blanche syncopée.

BOUTADE, *s. f.* Ancienne sorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les Musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux Pieces ou Idées qu'ils exécutoient de même sur leurs Instrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. (*V. ces mots.*)

BRAILLER, *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Musiciens ailleurs.

BRANLE, *s. m.* Sorte de Danse fort gaie qui se danse en rond sur un Air court & en Rondeau; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot est

est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

BREVE, *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précede : ainsi la Noire est *Breve* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Breve*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi, la Noire n'est plus une *Breve* après la Blanche simple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *Breve* y vaut la moitié de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *Breve* qui n'en a jamais ; ce qui est précisément l'opposé de la Musique, où la Ronde, qui n'a point de queue, est double de la Blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux sortes de *Breves* ; savoir, la droite ou

parfaite, qui se divise en trois parties egales & vaut trois Rondes ou Semi-breves dans la Mesure triple, & la *Breve* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux Semi-breves dans la Mesure double. Cette derniere sorte de *Breve* est celle qui s'indique par le signe du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla Breve* la Mesure à deux Tems fort vîtes, dont ils se servent dans les Musiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en Musique de plusieurs Notes de goût que le Musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un Chant souvent répété, pour orner des Passages trop simples, ou pour faire briller la légéreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoise est fort retenue sur les *Broderies*; elle le devient même davantage de jour en jour, &, si l'on excepte le célebre Jélyote & Mademoiselle Fel, aucun Acteur François ne se hazarde plus au Théâtre

à faire des *Doubles* ; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière : c'est chez eux à qui en fera davantage ; émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'Auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT, *s. m.* C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette maniere d'appréciation n'est pas facile à conce-

voir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matiere est plus homogene, que le degré de cohésion est plus égal par-tout, & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui, ayant des solidités diffé-

entes, résonnent conséquemment à
ifférens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne feroit-il pas
u Son, puisqu'il en excite ; car tout
Bruit fait résonner les cordes d'un
Clavecin, non quelques-unes, com-
ne fait un Son, mais toutes ensemble,
arce qu'il n'y en a pas une qui ne
rouve son unisson ou ses harmoniques.
'ourquoi le *Bruit* ne feroit-il pas du
ion, puisqu'avec des Sons on fait du
Bruit ? Touchez à la fois toutes les
ouches d'un Clavier, vous produirez
ıne sensation totale qui ne sera que du
Bruit, & qui ne prolongera son effet,
ar la résonnance des cordes, que
omme tout autre *Bruit* qui feroit ré-
onner les mêmes cordes. Pourquoi le
Bruit ne feroit-il pas du Son, puisqu'un
on trop fort n'est plus qu'un véritable
Bruit, comme une Voix qui crie à
leine tête, & sur-tout comme le
ion d'une grosse cloche qu'on entend
lans le clocher même ? Car il est im-
ossible de l'apprécier, si, sortant du
clocher, on n'adoucit le Son par l'é-
oignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient
e changement d'un Son excessif en
Bruit ? C'est que la violence des vi-

brations rend fenfible la réfonnance d'un fi grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors fon effet ordinaire & n'eft plus que du *Bruit*. Ainfi les aliquotes qui réfonnent ne font pas feulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les confonnances ; mais la feptieme partie, la neuvieme, la centieme, & plus encore. Tout cela fait enfemble un effet femblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois : & voilà comment le Son devient *Bruit*.

On donne auffi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Mufique étourdiffante & confufe, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'eft que du* Bruit. *Cet Opéra fait beaucoup de* Bruit *&* *peu d'effet*.

BUCOLIASME. Ancienne Chanfon des Bergers. (Voyez CHANSON.)



C.

C. Cette lettre étoit, dans nos an-
iennes Muſiques, le ſigne de la Pro-
tion mineure imparfaite, d'où la
ıême lettre eſt reſtée parmi nous celui
e la Meſure à quatre Tems, laquelle
nferme exactement les mêmes valeurs
e Notes. (Voyez MODE, PROLA-
ION.)

C BARRÉ. Signe de la Meſure à
ıatre Tems vîtes, ou à deux Tems
ſés. Il ſe marque en traverſant le C
haut en bas par une ligne perpendi-
laire à la Portée.

C *ſol ut*, C *ſol fa ut*, ou ſimplement
. Caractere ou terme de Muſique qui
dique la premiere Note de la Gamme
ıe nous appellons *ut*. (Voyez GAM-
E.) C'eſt auſſi l'ancien ſigne d'une
s trois Clefs de la Muſique. (Voyez
LEF.)

CACOPHONIE, *ſ. f.* Union diſcor-
nte de pluſieurs Sons mal choiſis ou
al accordés. Ce mot vient de κακὸς
auvais, & de φωνὴ *Son*. Ainſi c'eſt
al-à-propos que la plupart des Mu-

ficiens prononcent *Cacaphonie.* Peut-être feront-ils, à la fin, paſſer cette prononciation ; comme ils ont déjà fait paſſer celle de *Colophane*.

CADENCE, *ſ. f.* Terminaiſon d'une phraſe harmonique ſur un repos ou ſur un Accord parfait : ou, pour parler plus généralement, c'eſt tout paſſage d'un Accord diſſonant à un Accord quelconque ; car on ne peut jamais ſortir d'un Accord diſſonant que par un Acte de *Cadence*. Or, comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des Diſſonances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'Harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, réſulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Diſſonance ſans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* ſans Diſſonance exprimée ou ſous-entendue : car pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la Diſſonance, ou le ſentiment implicite de la Diſſonance. Autrement les deux Ac-

ırds étant également parfaits, on pourıit ſe repoſer ſur le premier ; le ſe- ınd ne s'annonceroit point & ne feroit ıs néceſſaire. L'accord formé ſur le ·emier Son d'une *Cadence* doit donc ıujours être diſſonant, c'eſt-à-dire, ɔrter ou ſuppoſer une Diſſonance.

A l'égard du ſecond, il peut être ɔnſonnant ou diſſonant, ſelon qu'on eut établir ou éluder le repos. S'il ſt conſonnant, la *Cadence* eſt pleine ; il eſt diſſonant, la *Cadence* eſt évitée u imitée.

On compte ordinairement quatre ſpeces de *Cadences* ; ſavoir, *Cadence ıarfaite*, *Cadence imparfaite ou irré- ·uliere*, *Cadence interrompue* & *Ca- lence rompue*. Ce ſont les dénomiıations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raiſons.

1. Toutes les fois qu'après un Accord le Septieme la Baſſe - fondamentale leſcend de Quinte ſur un Accord par- ait, c'eſt une *Cadence parfaite* pleine, qui procede toujours d'une Dominante- tonique à la Tonique ; mais ſi la *Cadence parfaite* eſt évitée par une Diſſonance ajoutée à la ſeconde Note, on peut commencer une ſeconde *Cadence* en évitant la premiere ſur cette ſecon-

de Note, éviter derechef cette feconde *Cadence* & en commencer une troifieme fur la troifieme Note ; enfin continuer ainfi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou defcendant de Quinte fur toutes les cordes du Ton, & cela forme une fucceffion de *Cadences parfaites évitées.* Dans cette fucceffion, qui eft fans contredit la plus harmonique, deux Parties, favoir, celles qui font la Septieme & la Quinte, defcendent fur la Tierce & l'Octave de l'Accord fuivant, tandis que deux autres Parties, favoir, celles qui font la Tierce & l'Octave, reftent pour faire, à leur tour, la Septieme & la Quinte, & defcendent enfuite alternativement avec les deux autres. Ainfi une telle fucceffion donne une harmonie defcendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-tonique pour tomber enfuite fur la Tonique par une *Cadence* pleine. (*Planche* A. *Fig.* 1.)

II. Si la Baffe-fondamentale, au lieu de defcendre de Quinte après un Accord de Septieme, defcend feulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue* : celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut néceffairement que la feconde Note de cette *Cadence*

orte un autre Accord diſſonant. On
eut de même continuer à deſcendre
e Tierce ou monter de Sixte par des
ccords de Septieme ; ce qui fait une
euxieme ſucceſſion de *Cadences* évi-
tes, mais bien moins parfaite que
a précédente : car la Septieme, qui
 ſauve ſur la Tierce dans la *Cadence*
arfaite, ſe ſauve ici ſur l'Octave ;
e qui rend moins d'Harmonie & fait
nême ſous-entendre deux Octaves ;
e ſorte que pour les éviter, il faut
etrancher la Diſſonance ou renverſer
Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne
eut jamais être pleine, il s'enſuit
u'une phraſe ne peut finir par elle ;
nais il faut recourir à la *Cadence par-
faite* pour faire entendre l'Accord do-
ninant. (*Fig.* 2.)

La *Cadence interrompue* forme en-
core par ſa ſucceſſion, une Harmonie
deſcendante ; mais il n'y a qu'un ſeul
Son qui deſcende. Les trois autres
reſtent en place pour deſcendre, cha-
cun à ſon tour, dans une marche ſem-
blable. (*Même Figure.*)

Quelques-uns prennent mal-à-propos
pour une *Cadence interrompue* un ren-
verſement de la *Cadence parfaite*, où

la Basse, après un Accord de Septieme, descend de Tierce portant un Accord de Sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *Cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* est celle où la Basse-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de Septieme, comme dans la *Cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus souvent par une Septieme sur la seconde Note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence; car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (V. *Fig.* 3.)

Une succession de *Cadences rompues* évitées est encore descendante ; trois Sons y descendent & l'Octave reste seule pour préparer la Dissonance ; mais une telle succession est dure, mal modulée, & se pratique rarement.

IV. Quand la Basse descend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante sur la Tonique, c'est, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Basse monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'est un Acte de *Cadence irréguliere* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on

ajoute une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique ; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez Accord.) Cette Sixte qui fait Dissonance sur la Quinte, est aussi traitée comme Dissonance sur la Basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la Tierce de l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition presque entiere à la *Cadence parfaite*. Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on divise la Quarte qui se trouve entre la Quinte & l'Octave par une Dissonance qui y produit une nouvelle Tierce & cette Dissonance doit aller se résoudre sur l'Accord suivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajouté se prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonance mineure qui se sauve en descendant ; tandis que la Basse-fondamentale monte de Quarte ou descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos par-

fait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajouté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Dissonance majeure qui se sauve en montant, tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le Son ajouté est au grave portant un Accord de Septieme, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord.* Il a pris cet Accord de Septieme pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une Septieme par une autre Septieme, une Dissonance par une Dissonance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle maniere de traiter les Dissonances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les regles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une

Cadence imparfaite, évitée par une eptieme ajoutée sur la seconde Note. Voy. *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est si vrai, que la Basse-continue qui frappe la Dissonance, est nécessairement obligée le monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *pag.* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie Basse-fondamentale; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette Basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son Livre une contradiction de plus; &, bien que dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186.) le même Auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement que la Septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas su voir la *Cadence imparfaite* dans un de ses Renversemens.

La même *Cadence imparfaite* se prend encore de la sous-Dominante à

la Tonique. On peut auſſi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une ſucceſſion de pluſieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie aſcendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent ſur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte reſtent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je ſache, n'a parlé, juſqu'à M. Rameau, de cette aſcenſion harmonique ; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir ; & il eſt vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue ſuite de pareilles *Cadences*, à cauſe des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, ſans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir expoſé les Regles & la conſtitution des diverſes *Cadences*, paſſons aux raiſons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en deſcendant ; & au contraire, l'*imparfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en montant : en voici la raiſon. Quand je dis, *ut ſol*, *ſol* eſt déjà renfermé dans l'*ut*, puiſque tout Son, comme *ut*, porte

avec lui sa douzieme, dont sa Quinte *sol* est l'Octave; ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur qui passe à son produit, de maniere pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut*; ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit : au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son avoit entendu *ut* & *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *Cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

Il semble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septieme, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi sol*; il est visible que cet Accord est renversé de l'Accord de sous-Do-

minante *ut mi ſol la* : ainſi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette ſucceſſion *ſol ſi re fa*, *ut mi ſol la*, qui n'eſt autre choſe qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, eſt rendue ſous-Dominante. Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue ſous-Dominante, en changeant de Mode ; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoutée, ſans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui conſiſte à deſcendre d'une Dominante ſur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette ſorte, *ſol ſi re fa*, *mi ſol ſi re*, il ſemble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le ſecond Accord *mi ſol ſi re* eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ſol ſi re mi* : ainſi la *Cadence interrompue* équivaut à cette ſucceſſion, *ſol ſi re fa*, *ſol ſi re mi*, où la Note *ſol*, après avoir été traitée comme Dominante, eſt rendue ſous-Dominante en changeant de Mode ; ce qui eſt permis & dépend du Compoſiteur.

Ces explications ſont ingénieuſes & montrent quel uſage on peut faire du Double-emploi dans les paſſages qui

ſemblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'eſt ſurement pas qu'on s'en ſerve réellement dans ceux-ci pour la pratique ; mais ſeulement pour l'intelligence du Renverſement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* ſauveroit la Diſſonance *fa* par la Diſſonance *mi*, ce qui eſt contraire aux regles, à l'eſprit des regles, & ſur-tout au jugement de l'oreille : car dans la ſenſation du ſecond Accord, *ſol ſi re mi*, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Conſonnances, que d'admettre le *mi* pour Diſſonant. En général, les Commençans doivent ſavoir que le Double-emploi peut être admis ſur un Accord de Septieme à la ſuite d'un Accord conſonnant ; mais que ſi-tôt qu'un Accord de Septieme en ſuit un ſemblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord diſſonant que le ſenſible ; d'où il ſuit que dans la *Cadence rompue* on ne peut ſuppoſer ancun changement de Ton.

Il y a une autre eſpece de *Cadence*

que les Musiciens ne regardent point comme telle, & qui, selon la définition, en est pourtant une véritable: c'est le passage de l'Accord de Septieme diminuée sur la Note sensible à l'Accord de la Tonique. Dans ce passage, il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, & c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques, comme des manieres d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à sa Tonique par une transition chromatique: mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE est, en terme de Chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui se fait ordinairement sur la pénultieme Note d'une phrase musicale, d'où, sans doute, il a pris le nom de *Cadence*. On dit: *Cette Actrice a une belle* Cadence, *ce Chanteur bat mal la* Cadence, *&c.*

Il y a deux sortes de *Cadences*: l'une est la *Cadence pleine*. Elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note su-

périeure : l'autre s'appelle *Cadence brisée*, & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. (Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Pl.* B. *Fig.* 13.)

CADENCE (la) est une qualité de la bonne Musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la Mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les Airs à danser. *Le Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chaconne manque de* Cadence. *La Cadence*, en ce sens étant une qualité, porte ordinairement l'Article défini *la*; au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du Danseur avec la Mesure marquée par l'Instrument. *Il sort de* Cadence; *il est bien en* Cadence. Mais il faut observer que la *Cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la Mesure. Ainsi, le Maître de Musique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement

de chaque Mesure ; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ, *adj.* Une Musique bien *Cadencée* est celle où la Cadence est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement : car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux ; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes : car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés* ; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA, *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un point d'Orgue non écrit, & que l'Auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractere de l'Air, les passa-

ges les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût.

Ce Point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la premiere Note d'une Cadence finale, & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'Exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La Musique Françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER, *v. n.* C'est en jouant du Hautbois, tirer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard: c'est ce qui arrive aux Commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des levres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Canarder*; parce que la Haute-Contre est une Voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE, *s. f.* Espece de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire: c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$: cette Danse n'est

plus en ufage aujourd'hui. (Voyez Gigue.)

CANEVAS, *f. m.* C'eft ainfi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le Muficien ajufte aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne fignifient rien, le Poëte en ajufte d'autres qui ne fignifient pas grand'chofe, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'efprit que de fens, où la Profodie Françoife eft ridiculement eftropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raifon, des *Canevas.*

CANON, *f. m.* C'étoit dans la Mufique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit auffi le nom de *Canon* à l'Inftrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui fur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la divifion du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon univerfalis*, le Monocorde ainfi divifé, ou la Table qui le repréfentoit. (Voyez Monocorde.)

CANON, en Mufique moderne, eft une forte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*,

pétuelle, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répetent sans cesse le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les regles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, regles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette espece de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou à l'Octave; c'est-à-dire, que chaque Partie répete sur le même ton le Chant de celle qui la précede. Pour composer cette espece de *Canon*, il ne faut qu'imaginer un Chant à son gré; y ajouter en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales: puis, de toutes ces Parties chantées successivement, former un seul Air: tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'Harmonie, soit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul,

chantant de ſuite l'Air entier, & le recommençant auſſi-tôt ſans interrompre la Meſure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet ; qui doit ſervir de ſujet perpétuel ; & ſur lequel le *Canon* entier a été compoſé, le ſecond entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré pourſuit le ſecond : les autres partent de même ſucceſſivement, dès que celui qui les précede eſt à la fin du même premier couplet : en recommençant ainſi, ſans ceſſe, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on pourſuit le *Canon* auſſi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte ; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répetera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* ſoit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme diſent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièſes aux Nótes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune Modulation, mais ſeulement à l'identité du Chant ; ce qui rend la compoſition du *Canon*

plus difficile : car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue elle entre dans un nouveau Ton : elle en change presque à chaque Note, & qui pis est, nulle Partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre ; ce qui fait que ces sortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisieme sorte de *Canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double Canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espece de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régu-

lier. (Voyez *Pl.* D. *Fig.* 11.) deux exemples de cette espece de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTÊME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le tems d'y faire passer plusieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déjà à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui ſignifie *Chantable*, *commode à chanter*. Il ſe dit de tous les Chants dont, en quelque Meſure que ce ſoit, les Intervalles ne ſont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées, de ſorte qu'on peut les chanter aiſément ſans forcer ni gêner la Voix. Le mot *Cantabile* paſſe auſſi peu-à-peu dans l'uſage François. On dit, *parlez-moi du* Cantabile; *un beau* Cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution*.

CANTATE, *ſ. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui ſe chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Muſicien la chaleur & les graces de la Muſique imitative & théâtrale. Les *Cantates* ſont ordinairement compoſées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui ſont en récit, & les Airs en Maximes, ſont toujours froides & mauvaiſes; le Muſicien doit les rebuter. Les meilleures ſont celles où, dans une ſituation vive & touchante, le principal perſonnage parle lui-même; car nos *Cantates* ſont communément à Voix ſeule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là ſont

encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scenes d'Opéra.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la premiere. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pieces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne different des Opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert: de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE, *s. f.* Diminutif de *Cantate*, n'est en effet qu'une Cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui

de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les Musiciens sans génie.

CANTIQUE, *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'Écriture. La plus grande Piece qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les Théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jésus-Christ & de l'Eglise. Le sieur de Cahusac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait ; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien

n'y manquoit ſelon lui ; & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été repréſenté.

Je ne ſache pas qu'on ait conſervé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Egliſe Romaine, ſi ce n'eſt le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui ſe chante dans nos Temples, excepté les Pſeaumes qui conſervent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues paſſionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit ſur le Mode Hypodorien, ou ſur l'Hypophrygien ; comme nous l'apprend Ariſtote au dix-neuvieme de ſes Problêmes.

ÇANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition ſur la Portée vuide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'uniſſon ſur la Partie chantante.

CAPRICE, *ſ. m.* Sorte de Piece de Muſique libre, dans laquelle l'Auteur, ſans s'aſſujettir à aucun ſujet, donne carriere à ſon génie & ſe livre à tout le feu de la Compoſition. Le *Caprice* de Rebel étoit eſtimé dans ſon tems.

Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce ſont les divers ſignes qu'on emploie pour repréſenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Meſure ; de ſorte qu'à l'aide de ces *Caracteres* on puiſſe lire & exécuter la Muſique exactement comme elle a été compoſée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter*. (V. NOTES.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui ſachent écrire leur Muſique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait auſſi la ſienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait pouſſé ſes recherches juſqu'à des *Caracteres* pour la noter. Au moins eſt-il ſûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caracteres*. A la vérité les Perſans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Muſique. Ils diſent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là* ; ou *allez du doigt au coude* : mais

ils n'ont aucun ſigne propre pour exprimer ſur le papier ces mêmes Sons ; & , quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement ſurpris de voir les Jéſuites noter & lire ſur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faiſoit entendre.

Les anciens Grecs ſe ſervoient pour *Caractères* dans leur Muſique, ainſi que dans leur Arithmétique, des lettres de leur Alphabet : mais au lieu de leur donner, dans la Muſique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils ſe contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverſes manieres, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, ſelon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imiterent, en ſe ſervant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reſte encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Echelle diatonique & naturelle.

Gui Arétin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous ſont demeurés ſous le nom de

Notes, & qui ſont aujourd'hui la Langue Muſicale & univerſelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, pluſieurs ont tenté de leur ſubſtituer d'autres Notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces ſyſtêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on eſt tout accoutumé, ne faiſoient qu'en ſubſtituer d'autres dont l'habitude eſt encore à prendre; je penſe que le Public a très-ſagement fait de laiſſer les choſes comme elles ſont, & de nous renvoyer, nous & nos ſyſtêmes, au pays des vaines ſpéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par pluſieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut obſerver de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précede

& avec celui qui le ſuit; aſſujettiſſement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Meſure & même au-delà, afin que les Sons qui durent enſemble ne diſſonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres obſervations à faire pour compoſer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que ſatisfaiſant: car c'eſt toujours une ſotte Muſique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en feroient exactement juſtes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche* A. *Fig.* 14,) l'exemple d'un *Carrillon* conſonnant, compoſé pour être exécuté ſur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle aſſujettiſſent le concours harmonique des Sons voiſins, & le petit nombre des timbres, ne permet gueres de mettre du Chant dans un ſemblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, ſur leſquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compoſant, & l'effacer enſuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de Portées peut ſervir à écrire & bar-

bouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiſſe pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compoſiteur ſoigneux en a pour ſa vie, & épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume paſſant continuellement ſur les lignes entaillées, gratte & s'émouſſe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *ſ. m.* Muſicien qu'on a privé, dans ſon enfance, des organes de la génération, pour lui conſerver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Deſſus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes ſi différens, il eſt certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui ſurvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiſſe tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il ſe trouve, en Italie, des peres barbares qui, ſacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaiſir des gens voluptueux & cruels, qui oſent rechercher le Chant de ces malheureux. Laiſſons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modeſtes, l'air dédaigneux, & les pro-

pos plaiſans dont ils ſont l'éternel objet ; mais faiſons entendre , s'il ſe peut , la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infâme uſage ; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiſſent une fois de nuire, en tant de façons, à la conſervation de l'eſpece humaine.

Au reſte, l'avantage de la voix ſe compenſe dans les *Caſtrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent ſi bien , mais ſans chaleur & ſans paſſion , ſont , ſur le Théâtre, les plus mauſſades Acteurs du monde ; ils perdent leur voix de très - bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Caſtrato* ne puiſſe offenſer les plus délicates oreilles, il n'en eſt pas de même de ſon ſynonime François ; preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache , que de l'uſage de la bonne compagnie, qui les tolere ou les proſcrit à ſon gré.

On pourroit dire, cependant, que mot Italien s'admet comme re-·ésentant une profession ; au lieu que : mot François ne représente que la rivation qui y est jointe.

CATABAUCALÉSE. Chanson des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, *s. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considere les propriétés des Echos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE, *s. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique.* (Voyez l'*Article précédent.*)

CAVATINE, *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme

Broſſard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, ſur-tout lorſque ces mots ont des ſynonimes dans notre Langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la Muſique notée; parce qu'en exécutant cette Muſique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER, *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'eſt compoſer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de compoſer n'eſt pas de l'invention des Symphoniaſtes modernes; puiſque, ſelon l'Abbé Le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centoniſé.*

CHACONNE, *ſ. f.* Sorte de piece de Muſique faite pour la Danſe, dont la Meſure eſt bien marquée & le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce ſont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, compoſés & variés en diverſes manieres, ſur une Baſſe-contrainte, de quatre en quatre Meſures, commençant preſque tou-

jours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur, sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opéra.

CHANSON. Espece de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familieres, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner,

quelques inſtans, l'ennui ſi l'on eſt riche; & pour ſupporter plus doucement la miſere & le travail, ſi l'on eſt pauvre.

L'uſage des *Chanſons* ſemble être une ſuite naturelle de celui de la parole, & n'eſt en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ſes organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expreſſion dont la voix eſt capable, le ſentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Auſſi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chanſons*. Leurs Loix & leurs hiſtoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, ſelon Ariſtote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chanſons*.

Toute la Poéſie lyrique n'étoit proprement que des *Chanſons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particuliérement ce nom, & qui en avoit mieux le caractere ſelon nos idées.

Commençons par les Airs de table.

s les premiers tems, dit M. de la
.ze, tous les Convives, au rap-
t de Dicéarque, de Plutarque &
rtémon, chantoient ensemble, &
ne seule voix, les louanges de la
ʋinité. Ainsi ces *Chansons* étoient
véritables Péans ou Cantiques sa-
ès. Les Dieux n'étoient point pour
x des trouble-fêtes; & ils ne dé-
ıignoient pas de les admettre dans
:urs plaisirs.

Dans la suite les Convives chan-
oient successivement, chacun à son
our, tenant une branche de Myrthe,
qui passoit de la main de celui qui
venoit de chanter, à celui qui chan-
toit après lui. Enfin, quand la Musi-
que se perfectionna dans la Grece, &
qu'on employa la Lyre dans les fes-
tins, il n'y eut plus, disent les Au-
teurs déjà cités, que les habiles gens
qui fussent en état de chanter à table,
du moins en s'accompagnant de la
Lyre. Les autres, contraints de s'en
tenir à la branche de Myrthe, don-
nerent lieu à un proverbe Grec, par
lequel on disoit qu'un homme chan-
toit au Myrthe, quand on vouloit le
taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* accompagnées de la

Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui ſignifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, ſelon Plutarque, la difficulté de la *Chanſon*; ou comme le veut Artémon, la ſituation irréguliere de ceux qui chantoient : car, comme il falloit être habile pour chanter ainſi, chacun ne chantoit pas à ſon rang; mais ſeulement ceux qui ſavoient la Muſique, leſquels ſe trouvoient diſperſés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies ſe tiroient non-ſeulement de l'amour & du vin, ou du plaiſir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'Hiſtoire, de la Guerre, & même de la Morale. Telle eſt la *Chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon Auteur d'impiété.

« O vertu, qui, malgré les difficultés que vous préſentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! Vertu pure & aimable! ce fut toujours aux Grecs un deſtin digne d'envie de mourir pour vous, & de ſouffrir avec conſtance les maux les plus affreux.

„ Telles sont les semences d'immor-
„ talité que vous répandez dans tous
„ les cœurs. Les fruits en sont plus
„ précieux que l'or, que l'amitié des
„ parens, que le sommeil le plus tran-
„ quille. Pour vous le divin Hercule &
„ les fils de Léda supportetent mille
„ travaux, & le succès de leurs ex-
„ ploits annonça votre puissance. C'est
„ par amour pour vous qu'Achille &
„ Ajax descendirent dans l'Empire de
„ Pluton, & c'est en vue de votre cé-
„ leste beauté, que le Prince d'Atarne
„ s'est aussi privé de la lumiere du
„ Soleil. Prince à jamais célebre par
„ ses actions, les filles de Mémoire
„ chanteront sa gloire toutes les fois
„ qu'elles chanteront le culte de Ju-
„ piter Hospitalier, & le prix d'une
„ amitié durable & sincere ».

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

« Le premier de tous les biens est
„ la santé, le second la beauté, le
„ troisieme les richesses amassées sans
„ fraude, & le quatrieme la jeunesse
„ qu'on passe avec ses amis ».

Quant aux Scolies qui roulent sur

l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *Chanſons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

« Du vin & de la ſanté, dit une » de ces *Chanſons*, pour ma Clita» gora & pour moi, avec le ſecours » des Theſſaliens ». C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *Chanſons* pour les diverſes profeſſions. Telles étoient les *Chanſons* des Bergers, dont une eſpece appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanſon* des Moiſſonneurs, appellée le *Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *Chanſon* des Meuniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez*, *meule*, *moulez : car Pittacus qui regne dans*

l'auguste Mitylène, aime à moudre; parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanson* des Tisserands, qui s'appelloit *Eline* : la *Chanson Yule* des Ouvriers en laine : celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèse*, ou *Nunnie* : la *Chanson* des Amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le sexe, étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulieres, ils avoient la *Chanson* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *Chanson* de *Datis*, pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'*Ialeme* & le *Linos* pour des occasions funebres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proserpine, la *Phi-*

lélie d'Apollon, les *Upinges* de Diane; &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs Odes d'Horace, sont des *Chansons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerriere que sensuelle, fit, durant très-longtems, un médiocre usage de la Musique & des *Chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est gueres à présumer que les *Chansons* satiriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus

plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoins les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin ; le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléïade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poëtes, qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célebres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces Provinces un air de gaieté

qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chansonnieres; en Angleterre, c'est l'Ecosse; en Italie, c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux; les Romances, dont le caractere est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique; les *Chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des Airs de Basse ou des Rondes de table: c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les Dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'un femme ivre.

A l'égard des *Chansons* satyriques,

elles ſont compriſes ſous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proſcrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une eſpece de *Chanſon* qu'on appelle Parodie. Ce ſont des paroles qu'on ajuſte comme on peut ſur des Airs de Violon, ou d'autres Inſtrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, ſans avoir égard à la meſure des vers, ni au caractere de l'Air, ni au ſens des paroles, ni le plus ſouvent à l'honnêteté. (Voyez Parodie.)

CHANT, *ſ. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Obſervons que pour donner à cette définition toute l'univerſalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas ſeulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut aſſigner par les Notes de notre Muſique, & rendre par les touches de notre Clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles de quelque maniere que ce ſoit.

Il eſt très-difficile de déterminer en

quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *Chant.* Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver dans les différentes situations du Larynx, la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez Voix.) Il semble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant* : il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systêmes de Musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne sont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point ; ils ne forment que des voix sans per-

manence, des mugissemens sourds que le besoin leur arrache. Je douterois que le sieur Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* musical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premieres expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manieres d'imiter, la plus agréable est le *Chant*.

Chant, appliqué plus particuliérement à notre Musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des Sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez MUSIQUE, MÉLODIE.) Les *Chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil

des Compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais Musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *Chant* se dit seulement de la Musique vocale, & dans celle qui est mêlée de Symphonie, on appelle Parties de *Chant*, celles qui sont destinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Ambroise, Archevêque de Milan. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été substitué ou préféré dans la plupart des Eglises, au *Chant* Ambrosien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT

ÉGAL. On appelle ainsi un *Chant* ou une Psalmodie qui ne roule que sur deux Sons, & ne forme, par conséquent, qu'un seul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Eglises d'autre *Chant* que le *Chant en Ison*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Musiciens composent & chantent impromptu sur une seule; savoir, le Livre de Chœur qui est au Lutrin : en sorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Musiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant.

Le *Chant sur le Livre* demande beaucoup de science, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Musique. Cependant il y a des Musiciens d'Eglise, si versés dans cette sorte de Chant, qu'ils y commencent & poursuivent même des Fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre &

croiſer les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'eſt dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eſt plus communément faire diverſes inflexions de voix, ſonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Muſique, & dans les regles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & ſonore, l'oreille plus ou moins juſte, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'Art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Muſique imitative & théatrale, le degré de ſenſibilité qui nous affecte plus ou moins des ſentimens que nous avons à rendre. On a auſſi plus ou moins de diſpoſition à *Chanter* ſelon le climat ſous lequel on eſt né, & ſelon le plus ou moins d'accent de ſa langue naturelle; car plus la langue eſt accentuée, & par conſéquent mélodieuſe & *chantante*, plus auſſi ceux

qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un Art du *Chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet Art.

CHANTERELLE, *s. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son tems.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE, *s. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le Chant des Pseaumes dans le Temple; il est assis au-dessous de la Chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Prosodie ni Mesure dans notre maniere de chanter les Pseaumes, & que le Chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de Mesure. La raison en est, que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise; & le Son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *Chantre*, la masse d'air qui remplit le Temple, se trouve partagée à la fois en divers Sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent for-

tement une oreille exercée ; défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très-simple ; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîtesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien simultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de maniere qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de Mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la premiere Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du Chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit

même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre dont le mouvement feroit encore plus égal dans une Mefure fi lente.

Il réfulteroit de-là deux autres avantages; l'un que, fans prefque altérer le Chant des Pfeaumes, il feroit aifé d'y introduire un peu de Profodie, & d'y obferver du moins les longues & les breves les plus fenfibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, felon la premiere intention de l'Auteur, être effacé par la Baffe & les autres Parties, dont l'Harmonie eft certainement la plus majeftueufe & la plus fonore qu'il foit poffible d'entendre.

CHAPEAU, *f. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plufieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaifon.* (Voyez LIAISON.)

CHASSE, *f. f.* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Inftrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chaffe.

CHEVROTTER, *v. n.* C'eft, au lieu de battre nettement & alternativement du gofier les deux Sons qui

forment la Cadence ou le Trill (*Voyez ces mots*), en battre un ſeul à coups précipités, comme pluſieurs doubles croches détachées & à l'uniſſon; ce qui ſe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui ſert alors de ſoupape: en ſorte qu'elle s'ouvre par ſecouſſes pour livrer paſſage à cet air, & ſe referme à chaque inſtant par une mécanique ſemblable à celle du Tremblant de l'Orgue. *Le Chevrottement* eſt la déſagréable reſſource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation groſſiere; mais l'oreille ne peut ſupporter cette ſubſtitution, & un ſeul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, ſuffit pour le rendre inſupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'eſt écrire ſur les Notes de la Baſſe des Chiffres ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour ſervir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caracteres qu'on place au-deſſus ou au-deſſous des Notes de la Baſſe, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y en ait pluſieurs qui

ne sont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemmment.

Comme chaque Accord est composé de plusieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *Chiffre*; de sorte que ce *Chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espece de l'Accord; & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car selon la précision des *Chiffres* toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord: ainsi l'Accord de seconde, se *Chiffre* 2; celui de Septieme 7, celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime

aussi par un double *Chiffre* : tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter ; mais comme la composition des *Chiffres* est venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement, sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens Pays, ou dans le même Pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire ; & , pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la maniere de chiffrer de l'Auteur.



TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
. . . .	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3 }	Idem.
3 ♭. . . .	Accord parfait, Tierce mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 ♭ } . . .	Idem.
3 ♯ . . .	Accord parfait, Tierce majeure.
♯ 3.	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
* ✕	Idem.
5 ✕	Idem.
3 ♮. . . .	Accord parfait, Tierce naturelle.
♮3	Idem.
* ♮.	Idem.
5 ♮	Idem.
6 3	Accord de Sixte.
* 6	Idem. Les différentes Sixtes dans cet Accord se marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
* 6 4	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de Septieme.
7 5	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
7 3	Idem.
* 7	Idem.
* 7 ♯	Septieme avec Tierce majeure.
* 7 ♭	Avec Tierce mineure.
* 7 ♮	Avec Tierce naturelle.
7 ♭	Accord de Septieme mineure.
* ♭ 7	Idem.
7 ♮	Accord de Septieme naturelle.
* ♮ 7	Idem.
* 7 5̸	Septieme avec la Quinte fausse.
7 5 ♭	Idem.
* 7̸	Septieme diminuée.
7 ♭	Idem.
♭ 7	Idem.
7 ♭ 5̸	Idem.
7 ♭ 5 ♭	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
ƀ 7 / 5	. . . . Idem.
ƀ 7 / ƀ 5	. . . . Idem.
7 ƀ / 5 ƀ / 3	. . . . Idem.
&c.	
* ✗ 7	. . . . . Septieme ſuperflue.
7 ✗	. . . . . Idem.
7	. . . . . . Idem.
7 / 2	. . . . . Idem.
7 ✗ / 4 / 2	. . . . Idem.
✗ 7 / 5 / 4 / 2	. . . . Idem.
&c.	
7 ✗ / 6 ƀ	. . . . . Septieme ſuperflue, avec Sixte mineure.
* ✗ 7 / ƀ 6	. . . . Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
x 7 / 6 ♮ / 2 …	Idem.
x 7 / ♮ 6 / 4 …	Idem.
&c.	
* 7 / 2	Septieme & Seconde.
6 / * 5 …	Grande Sixte.
6 …	Idem.
* 5̸ …	Fauſſe-Quinte.
5 ♮ …	Idem.
♮ 5 …	Idem.
6 / ♮ 5 …	Idem.
6 / 5 …	Idem.
6̸ / 5̸ …	Fauſſe-Quinte & Sixte majeure.
* x 6 / 5̸ …	Idem.
x 6 / ♮ 5 …	Idem.
6 ⊠ / 5 ♮ …	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
4 3	..... Petite Sixte.
6 4 3	.... Idem.
* 6	..... Idem.
6	..... Idem.
x 6	.... Idem, majeure
x 6 4 3	.. Idem.
	&c.
*x 6	... Petite Sixte superflue
x 6 4 3	.. Idem.
xx 6	... Idem.
x 6 5 3	.. Idem. avec la Quinte
x 6 5	.. Idem.
6 4 3	... Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 x 4 3	... Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
* 6 / x 4	Idem.
x 4 / 3	Idem.
* 2	Accord de Seconde.
4 / 2	Idem.
6 / 2	Idem.
* 5 / 2	Seconde & Quinte.
6 / 4	Triton.
6 / 4x	Idem.
6 / x 4	Idem.
6 / 4	Idem.
6 / 4 / 2	Idem.
4 / 2	Idem.
4 x / 2	Idem.
x 4 / 2	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
4 x . . .	Idem.
*x 4	Idem.
4	Idem.
4 x 3 ♮	Triton avec Tierce mineure.
*4 ♮	Idem.
6 4 3 ♮	Idem.
*x 4 ♮	Idem.
*x 2	Seconde superflue.
x 4 x 2	Idem.
4 2	Idem.
6 4 2	Idem.
&c.	
*9	Accord de neuvieme.
9 5	Idem.
9 3	Idem.
*9 7	Neuvieme avec la Septieme.

Chiffres.	Noms des Accords.
9 7 5	. . . Idem.
* 4	. . . . . Quarte ou Onzieme.
5 4	. . . Idem.
* 4 9	. . . Quarte & Neuvieme.
* 4 7	. . . Septieme & Quarte.
* x 5	. . . . Quinte ſuperflue.
5 x	. . . Idem.
x 5 9	. . . Idem.
x 5 9 7	. . . Idem.
* x 5 ♮ 4	. . . . Quinte ſuperflue & Quarte.
5 x 4 ♮	. . . Idem.
* 7 6	. . . Septieme & Sixte.
* 9 6	. . . Neuvieme & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques

Quelques Auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Basse qui passoient sous un même Accord ; c'est ainsi que les jolies Cantates de M. Clerambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même Accord sous quatre différentes Notes de Basse, ce sont quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'Accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les Basses d'une confusion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *Chiffres* croit être le plus savant. Une Basse ainsi hérissée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait souvent négliger les *Chiffres* nécessaires. L'Auteur doit supposer, ce me semble, que l'Accompagnateur sait les élémens de l'Accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septieme sur une

Dominante, &c. Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne ſont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reſte, c'eſt très-bien fait d'avoir des Baſſes chiffrées exprès pour les Ecoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Regles; pour les Maîtres il ſuffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans ſa Diſſertation ſur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils ſont trop nombreux & pourtant inſuffiſans, obſcurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaiſon.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Baſſe-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Baſſe-continue fait, ſans doute, une partie de l'Harmonie; mais elle n'en fait pas

le fondement, cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les Chiffres qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force en quelque sorte l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la méchanique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue; de sorte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Basse & des *Chiffres*.

Les *Chiffres* inventés par M. Ra-

meau indiquent deux chofes. 1°. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits, qui n'ont aucune fucceffion néceffaire, mais qui conftatent toujours le Ton. 2°. la fucceffion harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les Accords diffonans.

Tout cela fe fait au moyen de fept *Chiffres* feulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & fon Accord : fi l'on paffe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton ; c'eft l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour paffer de la Tonique à un Accord diffonant, M. Rameau n'admet que fix manieres, à chacune defquelles il affigne un caractere particulier, favoir :

1. Un X pour l'Accord fenfible : pour la Septieme diminuée il fuffit d'ajouter un Bémol fous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de Seconde fur la Tonique.

3. Un 7 pour fon Accord de Septieme.

4. Cette abréviation *aj.* pour fa Sixte ajoutée.

5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Ac-



cord de Neuvieme ſur la ſeconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte & Quinte ſur la Dominante.

III. Un Accord diſſonant eſt ſuivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord diſſonant : dans le premier cas, l'Accord s'indique par une lettre ; le ſecond ſe rapporte à la méchanique des doigts : (voyez DOIGTER.) C'eſt un doigt qui doit deſcendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un ſur l'autre, qu'il faut deſcendre de doigts. Les doigts qui doivent deſcendre par préférence ſont indiqués par la méchanique, les Dièſes ou Bémols qu'ils doivent faire ſont connus par le Ton ou ſubſtitués dans les Chiffres aux points correſpondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en deſcendant ou en montant depuis la ligne d'une Note connue pour marquer qu'elle doit deſcendre ou monter d'un ſemi-Ton. Ainſi tout eſt prévu, & ce petit nombre de Signes ſuffit pour exprimer toute bonne Harmonie poſſible.

On ſent bien qu'il faut ſuppoſer ici que toute Diſſonance ſe ſauve en deſcendant ; car s'il y en avoit qui ſe

duſſent ſauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts aſcendantes dans des Accords diſſonans, les points de M. Rameau ſeroient inſuffiſans pour exprimer cela.

Quelque ſimple que ſoit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroiſſe pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en ſubſtituer un autre : car s'il ſimplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-ſeulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale, mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que ſi l'on vient à s'égarer ou à ſe diſtraire un inſtant, à prendre un doigt pour un autre, on eſt perdu ſans reſſource, les points ne ſignifient plus rien, plus de moyen de ſe remettre juſqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raiſons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit propoſée par un homme ſupérieur en génie à tous ſes rivaux ; voilà ſa condamnation.

CHŒUR, *s.* m. Morceau d'Harmonie complete à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orcheſtre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & rempliſſe l'oreille. Un beau *Chœur* eſt le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'eſt par ce genre d'ouvrage qu'il ſe montre ſuffiſamment inſtruit de toutes les Regles de l'Harmonie. Les François paſſent, en France, pour réuſſir mieux dans cette Partie, qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Muſique Françoiſe, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par oppoſition au *Petit-Chœur* qui eſt ſeulement compoſé de trois Parties, ſavoir deux Deſſus & la Haute-contre qui leur ſert de Baſſe. On fait de tems en tems entendre ſéparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraſte agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre de meilleurs Inſtrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orcheſtre particulier autour du Clavecin & de celui qui bat la Meſure. Ce *Petit-*

Chœur eſt deſtiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicateſſe & de préciſion.

Il y a des Muſiques à deux ou pluſieurs *Chœurs* qui ſe répondent & chantent quelquefois tous enſemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* ſimultanés qui ſe pratique aſſez ſouvent en Italie, eſt peu uſitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la compoſition n'en eſt pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Muſiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Muſique Grecque, qui ſe chantoit en l'honneur de la mere des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE, *ſ. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle auſſi Choriſtes les Chantres d'Egliſe qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choriſtes.*

Quelques Muſiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriſte* à un petit Inſtrument deſtiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'eſt répéter en Chœur, à l'Uniſſon, ce qui vient d'être chanté à voix ſeule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des Parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au Compoſiteur à mettre un tel arrangement dans la ſuite diatonique des Sons, qu'il en réſulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes ſucceſſions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois ſubſtantivement.* Genre de Muſique qui procede par pluſieurs ſemi-Tons conſécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui ſignifie *couleur*, ſoit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caracteres rouges ou diverſement colorés ; ſoit, diſent les Auteurs, parce que le genre *Chromatique* eſt moyen entre les deux autres, comme la couleur eſt moyenne entre le blanc & le noir ; ou, ſelon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ſes ſemi-Tons, qui font, dans la Muſique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet l'invention du Genre *Chromatique* ; mais Athénée la donne à Epigonus.

Ariſtoxène diviſe ce Genre en trois eſpeces qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.* 5. *N°.* A.) le Tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même Genre qu'en deux eſpeces, *Molle* ou *Anticum*, qui procede par de plus petits Intervalles, & *Intenſum*, dont les Intervalles ſont plus grands. *Même Fig.* N°. B.

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la Baſſe fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant ; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le Mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la Sixieme & la Septieme Note y ſont ſujettes par la Nature même du Mode.

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *Chromatique* ne ſont pas tous du même Genre, mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-

à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou Diatonique ; meſure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de ſorte qu'on ne peut procéder par deux ſemi-Tons mineurs conjoints & ſucceſſifs, ſans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux ſemi-Tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Baſſe-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* aſcendant, eſt de deſcendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Baſſe-fondamentale procede de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* deſcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique*, il faut borner & régler ces Succeſſions de peur de s'égarer. On ſe ſouviendra, pour cela, que l'eſpace le plus convenable

pour les mouvemens *Chromatiques* ; est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde Note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant ; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son Harmonie, ce même Genre devient propre à tout ; mais son remplissage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de son expression ; & c'est alors au caractere du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son Harmonie. Au reste, plus ce Genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE, *s. m.* Nom générique des Instrumens qui servent à

mesurer le Tems. Ce mot est composé de χρόνος *Tems*, & de μέτρον, *Mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *Chronometres*.

Il y a néanmoins quelques Instrumens qu'on a appellés en particulier *Chronometres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Instrument semblable, sous le nom de Métrometre, qui battoit la Mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un tems, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel Instrument pour fixer avec précision le Tems de chaque Mesure dans une Piece de Musique: on conserveroit par ce moyen plus facilement

le vrai Mouvement des Airs, sans lequel ils perdent leur caractere, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une espece de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déjà que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faisoit exécuter.

A cela les Connoisseurs en Musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *Chronometre* en général; qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Mesures qui soient exactement de la même durée; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Pieces à plusieurs Parties; le goût & le pressentiment de l'Harmonie dans les *solo*. Un Musicien qui sait son Art, n'a pas joué quatre Mesures d'un Air, qu'il en saisit le caractere, & qu'il s'y abandonne;

il n'y a que le plaisir de l'Harmonie qui le suspende. Il veut ici que les Accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Mesure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart-de-Tems à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection qui est d'une grande force pour la Musique Françoise, n'en auroit aucune pour l'Italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte Mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux Musiques; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la Mesure, la Françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronometre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent; parce qu'on y a fait, du Musicien & du *Chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut

jamais bien aſſujettir l'autre : cela n'a preſque pas beſoin d'être prouvé ; il n'eſt pas poſſible que le Muſicien ait, pendant toute ſa Piece, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un inſtant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque Inſtrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Meſure, il ſeroit impoſſible, quand même l'exécution en ſeroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Muſiciens, gens confians, & faiſant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laiſſeroient le *Chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere & du vrai mouvement des Airs. Ainſi le ſeul bon *Chronometre* que l'on puiſſe avoir, c'eſt un habile Muſicien qui ait du goût, qui ait bien lu la Muſique qu'il doit faire exécuter, & qui ſache en battre la Meſure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. C'eſt une ſorte de Périélèſe, qui ſe fait en inférant entre la pénultieme & la derniere Note de l'in-



tonation d'une Piece de Chant, trois autres Notes; ſavoir, une au-deſſus & deux au-deſſous de la derniere Note, leſquelles ſe lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver; comme ſi vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette ſorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE)

CITHARISTIQUE, *ſ. f.* Genre de Muſique & de Poéſie, approprié à l'Accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, *ſ. m.* Portée générale ou ſomme des Sons de tout le ſyſtême qui réſulte de la poſition relative des trois Clefs. Cette poſition donne une étendue de douze Lignes, & par conſéquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet eſpace, ne peut ſe noter qu'à l'aide d'une ou pluſieurs Lignes poſtiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui compoſent la Portée d'une Clef. Voyez (*Pl.*

A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des Lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *Clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; savoir, une de plus entre le *re* Dièse & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* Dièse & le *la*, & ces deux cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême; mais, en vertu de nos regles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF, *s. f.* Caractere de Musique qui se met au commencement d'une

Portée, pour déterminer le Degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier genéral, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef.*

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mesure que le systême s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Guy d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée, car il ne plaçoit point encore de Notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *Clefs* au commencement d'une des lignes seulement; & celle-là suffisant pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin de ces sept lignes ou *Clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *Claves signatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; savoir, le Gamma dont on s'étoit servi pour dési-

gner le *ſol* d'en bas ; c'eſt-à-dire, l'Hypoproſlambanomene ajoutée au ſyſtême des Grecs.

En effet Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs* on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle repréſente. Ainſi la *Clef* de *ſol* étoit originairement un G ; la *Clef* d'*ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'F *ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe; la *Clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une Quinte au-deſſus de la premiere ; & la *Clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une Quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. ſur quoi l'on doit remarquer que, par un reſte de l'ancien uſage, la *Clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *Clef* de *fa* ſe fait de trois manieres différentes; l'une dans la Muſique imprimée ; une autre dans la Muſique écrite ou gravée, & la derniere dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures, (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *Clef* de *sol*, & trois lignes au-dessous de la *Clef* de *fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le système total des Notes qu'on peut placer sur les Degrés relatifs à ces *Clefs* se monte à vingt-quatre ; c'est-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui se trouve au-dessus de la premiere ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessous de la derniere, & tout cela forme ensemble ce qu'on appelle *le Clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-tems celle du système. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux Degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces Degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes, comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux Degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déter-

miner le nom des Notes, le lieu des femi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes confécutives, on y trouve une *Clef* comprife, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'ufage a même prefcrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut pofer; ce qui a fixé auffi le nombre des pofitions affignées à chaque *Clef.*

Si je fais une Portée des cinq premieres lignes du Clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *Clef* de *fa* fur la quatrieme ligne: voilà donc une pofition de *Clef*, & cette pofition appartient évidemment aux Notes les plus graves; auffi eft-elle celle de la *Clef* de Baffe.

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-deffus; il en faut donc retrancher une au-deffous, autrement la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* fe trouve tranfportée de la quatrieme ligne à la troifieme, & la *Clef* d'*ut* fe trouve auffi fur la cinquieme; mais comme deux *Clefs* font inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que

la Portée de cette *Clef* eſt d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troiſieme Portée où la *Clef* de *fa* ſe trouveroit ſur la deuxieme ligne, & celle d'*ut* ſur la quatrieme. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainſi de ligne en ligne, on paſſe ſucceſſivement par quatre poſitions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *ſol*, on la trouve poſée ſur la deuxieme ligne, & puis ſur la premiere; cette poſition embraſſe les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapaſon le plus aigu que l'on puiſſe établir par les *Clefs*.

On peut voir (*Pl.* A. *Fig.* 6.) cette ſucceſſion des *Clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Poſitions de *Clefs* différentes.

De quelque caractere que puiſſe être une Voix ou un Inſtrument, pourvu que ſon étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut, dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables;

& il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que, pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette méchanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée, puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque Degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de

de Tierce en Tierce, & toutes placées ſur la même ligne. La Figure ſuivante 8 repréſente ſur la ſuite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît deſcendre de Tierce en Tierce ſur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Uniſſon. C'eſt ſur des exemples ſemblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs poſitions ; ſavoir, la *Clef* de *ſol* ſur la premiere ligne & la *Clef* de *fa* ſur la troiſieme, dont l'uſage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut ſembler moins néceſſaire puiſqu'elle ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſieme ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du Clavier, qui eſt complete aujourd'hui, deviendra par-là défectueuſe.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainſi toute *Clef* armée de Dièſes ou de Bémols. Ces ſignes y ſervent à changer le lieu des deux ſemi-Tons de l'Octave,

comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, sur quelque Degré de l'Echelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des Modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les Degrés de ce Mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur Tonique ; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des Dièses ou des Bémols. Il en est de même du Mode mineur ; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne aussi pour un Ton mineur sur une autre Tonique, (Voyez MODE.) il s'ensuit que pour les vingt-quatre Modes il suffit de douze combinaisons : or si avec la Gamme naturelle on compte six modifications par Dièses, & cinq par Bémols, ou six par Bémols & cinq par Dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de Tons & de Modes dans le Systême établi.

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *Clef* convenablement à

un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la regle.

On trouvera (*Pl.* N. *Fig.* 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs; sur laquelle on transposera la *Clef* de la maniere suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord ſi l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* eſt majeur ou mineur : s'il eſt majeur, il faut des Dièſes ; s'il eſt mineur, il faut des Bémols. Si cette Note eſt l'*ut* lui-même, l'Intervalle eſt nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièſe.

Pour déterminer à préſent combien il faut de Dièſes ou de Bémols, ſoit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en queſtion. La formule par Dièſes ſera $\frac{\overline{a - 1} \times 2}{7}$, & le reſte donnera le nombre des Dièſes qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols ſera $\frac{\overline{a - 1} \times 5}{7}$, & le reſte ſera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*.

Je veux, par exemple, compoſer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièſes, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle eſt une Sixte dont le nombre eſt 6 ; j'en retranche 1 ; je multiplie le reſte 5

par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainsi pour composer en *si* Mode mineur, je transposerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposeral comme pour *la* majeur, *&c.*

Les Musiciens ne déterminent les

Tranſpoſitions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la regle que je donne eſt démontrée générale & ſans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

COMMA, *ſ. m.* Petit Intervalle qui ſe trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits ſous le même nom par des progreſſions différentes.

On diſtingue trois eſpeces de *Comma*. 1°. Le mineur, dont la raiſon eſt de 2025 à 2048; ce qui eſt la quantité dont le *ſi* Dièſe, quatrieme Quinte de *ſol* Dièſe pris comme Tierce majeure de *mi*, eſt ſurpaſſé par l'*ut* naturel qui lui correſpond. Ce *Comma* eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa réplique, conſidéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *Comma* ordinaire, & il eſt la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on



appelle *Comma* de Pythagore, a son rapport de 524288 à 531441, & il est l'excès du *si* Dièse produit par la progression triple comme douzieme Quinte de l'*ut* sur le même *ut* élevé par ses Octaves au Degré correspondant.

Les Musiciens entendent par *Comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit Intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, sont l'authente & le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier Ton est *Compair* avec le second; le troisieme avec le quatrieme, & ainsi de suite: chaque Ton pair est *Compair* avec l'impair qui le précede. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainsi la Seconde & la Septieme, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte sont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question

que d'un Intervalle, *Complément* & *Renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpeces, le juſte eſt *Complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois ſens en Muſique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Meſure.

I. Tout Intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *Composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on ſimplifie l'Intervalle ſans le changer. Ainſi la Neuvieme, la Dixieme, la Douzieme ſont des Intervalles *Composés*; le premier, de la Seconde & de l'Octave; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave; le troiſieme, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut diviſer muſicalement en deux Intervalles peut encore être conſidéré comme *Composé*. Ainſi la Quinte eſt *composée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes; la Seconde majeure de deux ſemi-Tons; mais le ſemi-Ton n'eſt point *Composé*, parce qu'on ne peut plus le diviſer ni ſur le Clavier ni par Notes. C'eſt le ſens du diſcours qui, des deux

précédentes acceptions, doit détermi-ner celle ſelon laquelle un Intervalle eſt dit *Composé*.

III. On appelle *Meſures compoſées* toutes celles qui ſont déſignées par deux chiffres. (Voyez Mesure.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la Muſique nouvelle, ſelon les regles de l'Art.

COMPOSITEUR, *ſ. m.* Celui qui compoſe de la Muſique ou qui ſait les regles de la Compoſition. Voyez, au mot Composition ; l'expoſé des connoiſſances néceſſaires pour ſavoir compoſer. Ce n'eſt pas encore aſſez pour former un vrai *Compoſiteur*. Toute la ſcience poſſible ne ſuffit point ſans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiſſe faire, quelque ac-quis que l'on puiſſe avoir, il faut être né pour cet Art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en eſt du *Compoſiteur* comme du Poëte : ſi la Nature en naiſſant ne l'a formé tel ;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence ſecrette,
Pour lui Phebus eſt ſourd & Pégaſe eſt rétif.

Ce que j'entends par génie n'eſt point ce goût bizarre & capricieux qui ſeme par-tout le baroque & le difficile, qui ne ſait orner l'Harmonie qu'à force de

Dissonances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables, des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolèse, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION, *s. f.* C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complete de Musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses regles est le fondement de la *Composition.* Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires; mais avec les seules regles de l'Harmonie, on n'est pas plus près de savoir la

Compoſition, qu'on ne l'eſt d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Inſtrumens, les Chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; ſentir le caractere des différentes Meſures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir toutes les regles particulieres établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les ſujets contraints, &c. Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *Compoſition*: mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpece, & de ſe remplir de l'eſprit du Poëte ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos Muſiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des

paroles. Il femble, fur-tout depuis quelques années, que les regles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artiftes favent le rempliffage, à peine en avons-nous qui fachent la *Compofition*.

Au refte, quoique les regles fondamentales du Contre-point foient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur felon le nombre des Parties; car à mefure qu'il y a plus de Parties, la *Compofition* devient plus difficile, & les regles font moins féveres. La *Compofition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'eft-à-dire, quand le fujet fe trouve partagé entr'elles. Que fi le fujet eft dans une Partie feulement, & que l'autre ne faffe qu'accompagner, on appelle alors la premiere *Récit* ou *Solo*; & l'autre, *Accompagnement* ou *Baffe-continue*, fi c'eft une Baffe. Il en eft de même du *Trio* ou de la *Compofition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne auffi le nom de *Compofitions* aux Pieces mêmes de Mufique

faites dans les regles de la *Composition* : c'est pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions*.

On compose ou pour les Voix seulement, ou pour les Instrumens, ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chansons sont les seules *Compositions* qui ne soient que pour les Voix ; encore y joint-on souvent quelque Instrument pour les soutenir. Les *Compositions* instrumentales sont pour un Chœur d'Orchestre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts* ; ou pour quelque espece particuliere d'Instrument, & elles s'appellent *Pieces*, *Sonates*. (V. ces mots.)

Quant aux *Compositions* destinées pour les Voix & pour les Instrumens, elles se divisent communément en deux especes principales ; savoir, Musique Latine ou Musique d'Eglise, & Musique Françoise. Les Musiques destinées pour l'Eglise, soit Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.) La Musique Françoise se divise encore en Musique de Théâtre, comme nos Opera, & en Musique de Chambre,

comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE , OPÉRA.)

Généralement la *Composition* Latine passe pour demander plus de science & de regles, & la Françoise plus de génie & de goût.

Dans une *Composition* l'Auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'éleve à la Musique imitative & cherche à émouvoir ses Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables ; mais au second il doit considérer la Musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pieces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert gueres du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au-moins

fept ou huit Muficiens, & pour une Mufique à plufieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoiffoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Uniffon ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems où les autres Spectacles font fermés. Il eft établi au Château des Tuileries; les Concertans y font très nombreux & la Salle eft fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on fe donne auffi le plaifir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT, *adj.* Parties *Concertantes* font, felon l'Abbé Broffard, celles qui ont quelque chofe à réciter dans une Piece ou dans un *Concert*, & ce mot fert à les diftinguer des Parties qui ne font que de Chœur.

Il eft vieilli dans ce fens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on fe fert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Muficiens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira : *Nous étions vingt-*

cinq Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO, *f. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre ; mais on appelle plus particuliérement *Concerto* une Piece faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre : & la Piece continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout se joue en Rippiéno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton* ; celle des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est gueres en usage que dans les Musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le Concordant est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tènor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS, *f. m.* Aſſemblée de Muſiciens & de connoiſſeurs autoriſés, dans laquelle une place vacante de Maître de Muſique ou d'Organiſte eſt emportée, à la pluralité des ſuffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'eſt diſtingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en uſage autrefois dans la plupart des Cathédrales ; mais dans ces tems malheureux où l'eſprit d'intrigue s'eſt emparé de tous les états, il eſt naturel que le *Concours* s'aboliſſe inſenſiblement, & qu'on lui ſubſtitue des moyens plus aiſés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT, *adj.* Tétracorde *Conjoint* eſt, dans l'ancienne Muſique, celui dont la corde la plus grave eſt à l'uniſſon de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui eſt immédiatement au-deſſous de lui, ou dont la corde la plus aiguë eſt à l'uniſſon de la plus grave du Tétracorde qui eſt immédiatement au-deſſus de lui. Ainſi, dans le ſyſtême des Grecs, tous les cinq Tétracordes ſont *conjoints* par quelque côté ; ſavoir, 1°. le Tétracorde Méſon *conjoint* au Tétracorde Hypaton ; 2°. le Tétracorde

Synneménon *conjoint* au Tétracorde Méſon ; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diézeugménon : & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout ſix Tétracordes ; c'eſt-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le ſyſtême ; ſi le Tétracorde Méſon étant *conjoint* par ſes deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* ſe dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *conjoints* ceux qui ſont tellement diſpoſés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, ſe trouve à l'uniſſon du Son le plus grave du Degré ſupérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puiſſe être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils ſoient eux-mêmes les plus petits qu'il ſoit poſſible ; ſavoir, ceux d'une ſeconde. Ainſi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* ſont *conjoints* ; mais *ut re* & *fa ſol* ne le ſont pas, faute de la premiere condition ; *ut mi* & *mi ſol* ne le ſont pas non plus, faute de la ſeconde.

Marche par Degrés *conjoints* ſignifie la même choſe que Marche Dia-



tonique. (Voyez *Degré Diatonique.*)

CONJOINTES, *s. f.* Tétracorde des *Conjointes.* (Voyez SYNNÉMÉNON.)

CONNEXE, *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez MIXTE.)

CONSONNANCE, *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois ; mais on restreint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviser les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *Consonnances* ; tous les autres choquent l'oreille & sont appellés pour cela *Dissonances.* Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'Harmonie ; mais elles ne le sont qu'avec des précautions dont les *Consonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Consonnances* ; savoir, l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui est la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzieme qui est sa réplique. Nous y ajoutons les

Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du systême.

On distingue les *Consonnances* en parfaites ou justes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Consonnances* parfaites, sont l'Octave, la Quinte & la Quarte ; les imparfaites sont les Tierces & les Sixtes.

Les *Consonnances* se divisent encore en simples & composées. Il n'y a de *Consonnances* simples que la Tierce & la Quarte : car la Quinte, par exemple, est composée de deux Tierces ; la Sixte est composée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere physique des *Consonnances* se tire de leur production dans un même Son ; ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzieme qui est l'Octave de la Quinte, ou de Dix-septieme majeure qui est la double Octave de la Tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit & résonne. A l'égard de la Sixte

majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *Conſonnances*, elles ſe trouvent non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon Octave *ut*, à la Quinte *ſol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & réſonneront à la fois; & quand la premiere corde ſeroit ſeule, on diſtingueroit encore tous ces Sons dans ſa réſonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Conſonnances* ſe trouvent auſſi par combinaiſons; ſavoir, la Tierce mineure, du *mi* au *ſol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *ſol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *ſol* au *mi* qui eſt au-deſſus de lui.

Telle eſt la génération de toutes les *Conſonnances*. Il s'agiroit de rendre raiſon des Phénomenes.

Premiérement, le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air

& le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses Harmoniques (voyez ce mot.), cela paroît une propriété de Son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypotheses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matiere est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *Consonnances* font à l'oreille, à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *Consonnances* naissent toutes de l'accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonnances*. Il est donc naturel que l'Harmonie de cet Accord se communique à ses Parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Intervalle qui ne fait pas partie de cet Accord n'y participe pas. Or, la Nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son

quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son, que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît ?

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela ; & que n'expliquent-ils point ? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près ! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que, la sensation du Son étant produite par les vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux Sons se font entendre ensemble, l'oreille

eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations ſont iſochrones, c'eſt-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Uniſſon, & l'oreille, qui ſaiſit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera préciſément deux; & à la troiſieme ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impair de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'Octave, ſelon eux moins douce que l'Uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *Conſonnance.* Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troiſieme vibration de l'aigu; enſuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant ſeulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu : pour la Quarte, les vibrations ſe répondent

de

de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire des Octaves de celles-ci ; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les Sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour &

le contre, ſelon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premiérement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déjà qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtême, que la premiere vibration de chacun des deux corps ſonore commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conſéquent l'Intervalle ſenſible devroit changer; la *Conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne ſeroit plus la même. Enfin il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux Sons d'une *Conſonnance* frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'Accord ſans ſe nuire mutuellement; choſe difficile à concevoir, & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

Mais ſans diſputer ſur tant de ſup-

positions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce systême. Les vibrations ou les Sons de la derniere *Consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'Accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres Sons dont les vibrations seroient entre elles comme 6 & 7? Une *Consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne different que d'un trente-sixieme. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *Consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une Dissonance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette premiere Dissonance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la Dissonance

qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13 ? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les Accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *Consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle

ſupplée par inſtinct ce qui manque à la juſteſſe de l'Accord ? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés & en rejette d'autres ſelon la diverſe nature des *Conſonnances* ? Dans l Uniſſon, par exemple, l'oreille ne ſupplée rien ; il eſt juſte ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, ſi l'Intervalle n'eſt exact, l'oreille eſt choquée ; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure ? Une explication vague, ſans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raiſon de ces différences.

Le Philoſophe qui nous a donné des principes d'Acouſtique, laiſſant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant ſur ce point le ſyſtême de Deſcartes, rend raiſon du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille, par la ſimplicité des rapports qui ſont entre les Sons qui les forment. Selon cet Auteur, & ſelon Deſcartes, le plaiſir diminue à meſure que ces rapports deviennent plus compoſés, &

gnement lui eſt eſſentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainſi toutes les fois que cet adouciſſement, cet Accompagnement, ces Harmoniques ſeront renforcés & mieux développés, les Sons ſeront plus mélodieux, les nuances mieux ſoutenues. C'eſt une perfection, & l'ame y doit être ſenſible.

Or, les *Conſonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques ſe ſoutiennent mutuellement, deviennent plus ſenſibles, durent plus long-tems, & rendent ainſi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Eſteve a dreſſé deux Tables, l'une des *Conſonnances* & l'autre des Diſſonances qui ſont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables ſont tellement diſpoſées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'oppoſition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Conſonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conſerve preſque tous ſes Harmoniques, & c'eſt la raiſon de l'identité qu'on ſuppoſe,

dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule Septieme mineure qui conserve son quatrieme Harmonique; savoir, la Tierce majeure de la troisieme Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces Accords; voilà les *Consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnan-*

ces, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la Dissonance.

Cette hypothese est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes : mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets ; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septieme mineure, comme réduites également à un seul Harmonique, quoique l'une soit *Consonnante*, l'autre Dissonante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, *adj.* Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une Consonnance ou qui en produit l'effet ;

ce qui arrive, en certains cas, aux Diſſonances par la force de la modulation. Un Accord *Conſonnant* eſt celui qui n'eſt compoſé que de Conſonnances.

CONTRA, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus* & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre.* Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT, *adj.* Ce mot s'applique, ſoit à l'Harmonie, ſoit au Chant, ſoit à la valeur des Notes, quand par la nature du deſſein on s'eſt aſſujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE, *ſ. m.* Oppoſition de caracteres. Il y a *Contraſte* dans une Piece de Muſique, lorſque le Mouvement paſſe du lent au vite, ou du vîte au lent; lorſque le Diapaſon de la Mélodie paſſe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorſque le Chant paſſe du doux au fort, ou du fort au doux; lorſque l'Accompagnement paſſe du ſimple au figuré, ou du figuré au ſimple; enfin lorſque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *Contraſte* le plus parfait eſt celui qui réunit à la fois toutes ces oppoſitions.

Il eſt très-ordinaire aux Compoſiteurs qui manquent d'invention d'abuſer du *Contraſte*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les reſſources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *Contraſte*, employé à propos & ſobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*. (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. *ſ. m.* Nom donné par Gerſon & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant*, ou *Contre-point*. (Voyez ces mots.)

CONTRE-DANSE. Air d'une ſorte de Danſe de même nom, qui s'exécute à quatre, à ſix & à huit perſonnes, & qu'on danſe ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs des *Contre-Danſes* ſont le plus ſouvent à deux tems; ils doivent être bien cadencés brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de ſimplicité; car comme on les reprend très-ſouvent, ils deviendroient inſupportables, s'ils étoient chargés. En tout

genre les choſes les plus ſimples ſont celles dont on ſe laſſe le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE, *ſ. f.* Sorte de Fugue dont la marche eſt contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainſi quand la Fugue s'eſt fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit ſe faire entendre en deſcendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, & *vice versâ.* Du reſte ſes regles ſont entiérement ſemblables à celles de la Fugue. (Voyez Fugue.)

CONTRE-HARMONIQUE, *adj.* Nom d'une ſorte de proportion. (Voyez Proportion.)

CONTRE-PARTIE, *ſ. f.* Ce terme ne s'emploie en Muſique que pour ſignifier une des deux Parties d'un Duo conſidérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT, *ſ. m.* C'eſt à-peu-près la même choſe que *Compoſition*; ſi ce n'eſt que *Compoſition* peut ſe dire des Chants, & d'une ſeule Partie, & que *Contre-point* ne ſe dit que de l'Harmonie, & d'une *Compoſition* à deux ou pluſieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou fignes des Sons étoient de fimples points, & qu'en compofant à plufieurs Parties, on plaçoit ainfi ces points l'un fur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *Contre-point* s'applique fpécialement aux Parties ajoutées fur un fujet donné, pris ordinairement du Plain-Chant. Le fujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie fupérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* eft fous le fujet; mais il eft ordinairement à la Baffe, ce qui met le fujet fous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* eft fyllabique, ou Note fur Note, on l'appelle *Contre-point fimple*; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Deffeins, des Fugues, des Imitations: on fent bien que tout cela ne peut fe faire qu'à l'aide de la Mefure, & que ce Plain-Chant devient alors de véritable Mufique. Une Compofition faite & exécutée ainfi fur-le-champ & fans préparation fur un fujet donné, s'appelle *Chant fur le Livre*, parce qu'alors chacun compofe impromptu fa Partie ou fon Chant fur le Livre du

Chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-tems disputé si les Anciens avoient connu le *Contre-point* ; mais par tout ce qui nous reste de leur Musique & de leurs écrits, principalement par les regles de pratique d'Aristoxène, Livre troisieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *f. m.* Vice dans lequel tombe le Musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La Musique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *Contre-sens*, & ils n'y sont gueres plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la Musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, &c. *Contre-sens* dans la Prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes breves, qu'on n'observe pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-sens* dans la Déclamation, lorsqu'on y exprime par les

mêmes Modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de Musique se termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *Contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la Musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS, *s. m.* Mesure à *Contre-tems* est celle où l'on pause sur le Tems foible, où l'on glisse sur le Tems fort, & où le Chant semble être en Contre-sens avec la Mesure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE, *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la Musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que

les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons ; soit par les difficultés particulieres que la combinaison des Notes & des Lignes ajoute à l'impression de la Musique : car si l'on imprime premiérement les Portées & ensuite les Notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives, la justesse nécessaire ; & si le caractere de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre Musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caracteres, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties ; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties séparées, ou en Parties séparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir gueres aux curieux que de la Musique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre

où l'on fait le plus de Musique, on a proscrit depuis long-tems la Note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la simple *Copie* est le plus commode.

Il est plus important que la Musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer : mais dans un Concert où chacun ne voit que sa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le tems de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'ensemble & l'effet, l'Auditeur est rebuté & l'Auteur déshonoré, par la seule faute du *Copiste.*

De plus, l'intelligence d'une Musique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle est copiée; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au

Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *Copiste* est celui dont la Musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le Musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *Copiste :* tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un Art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense; je n'ai fait que de la Musique Françoise, & n'aime que l'Italienne; j'ai montré toutes les miseres de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais

rien devant toi ; qu'il ne ſouille en rien le culte que je t'ai voué.

Je ſuppoſe d'abord que le *Copiſte* eſt pourvu de toutes les connoiſſances néceſſaires à ſa profeſſion. Je lui ſuppoſe, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée ſupérieurement. Quels ſont ces talens, & quelles ſont ces connoiſſances ? Sans en parler expreſſément, c'eſt de quoi cet Article pourra donner une ſuffiſante idée. Tout ce que j'oſerai dire ici, c'eſt que tel Compoſiteur qui ſe croit un fort habile homme, eſt bien loin d'en ſavoir aſſez pour copier correctement la compoſition d'autrui.

Comme la Muſique écrite, ſur-tout en Partition, eſt faite pour être lue de loin par les Concertans, la premiere choſe que doit faire le *Copiſte* eſt d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre ſa Note bien liſible & bien nette. Ainſi il doit choiſir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui qui n'a pas beſoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de ſa blancheur. L'encre doit être très-noire, ſans être luiſante ni gommée ; la Réglure fine, égale &

bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles-croches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note sorte mieux. Loin que la pâleur des Lignes empêche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide, au contraire, à la netteté; & quand même la Ligne échapperoit un moment à la vue, la position des Notes l'indique assez le plus souvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait; si le *Copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé; l'un pour la Musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achette réglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne;

ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre; afin de ne perdre aucune Portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées, ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flûtes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supporter quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cesse avec la Basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de symphonie qu'on puisse

avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux se portent plus aisément ; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres & immédiatement sur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, se trompent ; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-dessous, par exemple, de celles des Cors qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaut mieux laisser des Portées vides, ou s'il le faut absolument, en charger quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou resserrer l'Accolade inégalement. Cette regle n'est que pour la Musique Italienne ; car l'usage de la gravure a rendu les Compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties sur une même Portée ; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon ; car,

outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde : il faut aussi regarder si jamais les Parties se croisent ; ce qu'on ne pourroit gueres écrire sur la même Portée d'une maniere nette & lisible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la Mesure, si ce n'est dans la Musique Françoise, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa Partie ; mais dans les Parties séparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut de l'Accolade.

Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, &

dans quel embarras on fe jette en le négligeant. Si l'on ferre une Mefure fur une Ronde, comment placer les feize Doubles-croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Mefure? Si l'on fe regle fur la Partie Vocale, comment fixer l'efpace des Ritournelles? En un mot, fi l'on ne regarde qu'aux divifions d'une des Parties, comment y rapporter les divifions fouvent contraires des autres Parties?

Ce n'eft pas affez de divifer l'Air en Mefures égales, il faut auffi divifer les Mefures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainfi l'efpace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes fimultanées de chaque Partie fe correfpondront avec une jufteffe qui fera plaifir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Mefure à quatre Tems, en quatre efpaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on refferre les Doubles-Croches à proportion & chacune dans fon efpace, fans qu'on ait befoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes

toutes les Notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires, que ſi on les eût confrontées en les écrivant; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes Meſures d'une même Partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même Meſure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il ſe peut la netteté des ſignes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais ſi-tot qu'on s'apperçoit que deux Parties ſe réuniſſent & marchent à l'Uniſſon, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorſqu'elles ſont voiſines & ſur la même Clef. A l'égard de la Quinte, ſi-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Baſſe, il faut auſſi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les ſignes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il ceſſe: par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement ſous le premier Violon & ſous la Baſſe; & cela ſuffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent ſe régler ſur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiſte* écrivant

une Partition eſt de corriger toutes les fauſſes Notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidélement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaiſes ; ce n'eſt pas ſon affaire ; car il n'eſt pas Auteur ni Correcteur, mais *Copiſte*. Il eſt bien vrai que ſi l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger ; mais ſi ce même Auteur a fait par ignorance une faute de Compoſition, il la doit laiſſer. Qu'il compoſe mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais ſi-tôt qu'il copie, il doit reſpecter ſon original. On voit par-là qu'il ne ſuffit pas au *Copiſte* d'être bon Harmoniſte, & de bien ſavoir la Compoſition ; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers ſtyles, reconnoître un Auteur par ſa maniere, & ſavoir bien diſtinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une ſorte de critique propre à reſtituer un paſſage par la comparaiſon d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phraſes liées mal-à-

propos, à restituer même des Mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté: l'on me dira que peu de *Copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y rassemble des Parties séparées; travail embarrassant pour bien des *Copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les Mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les Parties l'une sur l'autre en commençant par la Basse & la couvrant successivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la Partition; on fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere Partie, que je suppose être le premier Violon; on y fait une lé-

gere marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la premiere ligne du second Violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'Unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la Partie sur la précédente à sa droite ; & ainsi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on est à la Basse, on parcourt des yeux toute l'Accolade pour vérifier si l'Harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la seconde Accolade à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la maniere de tirer une Partition en Parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y

faire les observations suivantes. 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les Parties Instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Mesures à compter, qui en laissent le tems. Cette regle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page; & il n'y en a gueres qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les Parties, même ceux où rentre & cesse le Chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Mesure d'une ligne à l'autre; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excedent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues, mais séparées à chaque Note, de peur que le Musicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne se trompe de Note & ne sache plus où il est. Cette regle n'est pas moins nécessaire dans les Partitions & n'est suivie par aucun

Copiſte François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire ſur les Parties de Violon pour un grand Orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Inſtrument a de moins que le Violon ; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vîteſſes, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Muſique. ſi j'avois à juger du goût d'un Symphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois ; tout *Copiſte* doit ſavoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne ſont pas notées ſur le même Ton que le reſte de l'Air ; il faut les tranſpoſer au Ton ; ou bien, ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D ſol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Baſſe & de la ſienne, mais tranſporter à la Clef de Viola tous les endroits où elle

marche avec la Baffe; & il y a là-deffus encore une autre attention à faire : c'eft de ne jamais laiffer monter la Viola au-deffus des Parties de Violon; de forte que, quand la Baffe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'uniffon, afin que la Viole ne forte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne fe doit copier qu'en Partition avec la Baffe, afin que le Chanteur fe puiffe accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir fa Partie à la main, ni de compter fes Paufes : dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Baffe, fa Contre-Partie; & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Inftrument ajouter la Partie du Chant à la fienne, pour le guider au défaut de la Mefure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir foin de lier ou détacher les Croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque fyllabe. Les Partitions qui fortent des mains des Compofiteurs font, fur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne fait, la plupart du tems, comment diftribuer la Note fur la parole. Le Co-

reille du Compoſiteur ce qui s'eſt peint dans ſa tête en la compoſant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y tranſcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Muſique.

" Si une *Corde* tendue eſt frappée en „ quelqu'un de ſes points par une „ puiſſance quelconque, elle s'éloi- „ gnera juſqu'à une certaine diſtance „ de la ſituation qu'elle avoit étant „ en repos, reviendra enſuite & fera „ des vibrations en vertu de l'élaſti- „ cité que ſa tenſion lui donne, comme „ en fait un Pendule qu'on tire de „ ſon à-plomb. Que ſi, de plus, la „ matiere de cette *Corde* eſt elle-même „ aſſez élaſtique ou aſſez homogene „ pour que le même mouvement ſe com- „ munique à toutes ſes parties, en „ frémiſſant elle rendra du Son, & „ ſa réſonnance accompagnera tou- „ jours ſes vibrations. Les Géometres „ ont trouvé les loix de ces vibrations, „ & les Muſiciens celles des Sons qui „ en réſultent.

„ On ſavoit depuis long-tems, par

„ l'expérience & par des raisonnemens „ assez vagues que, toutes choses d'ailleurs égales, plus une *Corde* étoit „ tendue, plus ses vibrations étoient „ promptes; qu'à tension égale les „ *Cordes* faisoient leurs vibrations plus „ ou moins promptement en même „ raison qu'elles étoient moins ou plus „ longues; c'est-à-dire, que la raison „ des longueurs étoit toujours inverse „ de celle du nombre des vibrations. „ M. Taylor, célebre Géometre Anglois, est le premier qui ait démontré les loix des vibrations des *Cordes* „ avec quelque exactitude, dans son „ savant ouvrage intitulé: *Methodus* „ *incrementorum directa & inversa*, „ 1715; & ces mêmes loix ont été „ démontrées encore depuis par M. „ Jean Bernouilli, dans le second „ tome des *Mémoires de l'Académie* „ *Impériale de Pétersbourg* „. De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matiere sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations

en tems égaux feront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tenfions des *Cordes*.

II. Si les tenfions & les longueurs font égales, les nombres des vibrations en tems égaux feront en raifon inverfe de la groffeur ou du diametre des *Cordes*.

III. Si les tenfions & les groffeurs font égales, les nombres des vibrations en tems égaux feront en raifon inverfe des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théorèmes, je crois devoir avertir que la tenfion des *Cordes* ne fe repréfente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids ; ainfi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tenfions, les poids tendans font entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *Cordes* fe déduifent celles des Sons qui réfultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde fonore*. Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le Son qu'elle rend eft aigu ; moins elle fait de vibrations, plus le Son eft grave : en forte que, les Sons fuivant entr'eux les rapports des vi-

brations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la Musique au calcul.

On voit par les Théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diametre, c'est-à-dire, la grosseur de la *Corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *Corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *Cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Basse, de la Guitare & autres pareils Instrumens, composés de *Cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient encore; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur

le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *Corde sonore*, outre le Son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles, & ces Sons semblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'Harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *Corde sonore*, mais à l'air frappé du Son, n'est pas particuliere aux *Cordes* seulement, mais se trouve dans tous les Corps sonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *Corde sonore*, & qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que

légérement & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* ſe prend figurément en Compoſition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle ſouvent *Corde d'Harmonie* les Notes de Baſſe qui, à la faveur de certaines Diſſonances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX, *ſ. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux Voix ſemblables formant le

même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *Corps*. En Italie, les premieres qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibilité: mais en France on exige sur-tout un bon *Corps-de Voix*.

CORPS SONORE, *s. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps sonore*, mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'est point le *Corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE, *s. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la mesure dans

leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ, *Participe pris substantivement*. Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER, *v. a.* On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle com-

mence, paſſant en ſilence le reſte de ſa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur; on ſe ſert du mot *Détacher* pour celles qui paſſent plus vite.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chanſons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les Odes. Comme tous les *Couplets* ſont compoſés ſur la même meſure de vers, on les chante auſſi ſur le même Air; ce qui fait eſtropier ſouvent l'Accent & la proſodie, parce que deux vers François n'en ſont pas moins dans la même meſure, quoique les longues & breves n'y ſoient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, ſe dit auſſi des Doubles & Variations qu'on fait ſur un même Air, en le reprenant pluſieurs fois avec de nouveaux changemens; mais toujours ſans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Eſpagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainſi l'Air, en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE, *ſ. f.* Air propre à une eſpece de Danſe ainſi nommée à cauſe des allées & des venues dont

elle eſt remplie plus qu'aucune autre. Cet Air eſt ordinairement d'une Meſure à trois Tems graves, & ſe note en Triple de Blanches avec deux Repriſes. Il n'eſt plus en uſage, non plus que la Danſe dont il porte le nom.

COURONNE, *ſ. f.* Eſpece de C renverſé avec un point dans le milieu qui ſe fait ainſi : 𝄐

Quand la *Couronne*, qu'on appelle auſſi *Point de repos*, eſt à la fois dans toutes les Parties ſur la Note correſpondante, c'eſt le ſigne d'un repos général : on doit y ſuſpendre la Meſure, & ſouvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à ſa volonté, quelque paſſage que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & ſoutiennent le Son qui leur eſt marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais ſi la *Couronne* eſt ſur la Note finale d'une ſeule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, juſqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur concluſion

naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Musique Françoise veut être *criée*; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE, *s. f.* Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *Croches* quand on en passe plusieurs dans un même tems en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les Mesures à quatre Tems & à deux, de trois en trois dans la Mesure à six-huit, selon la division des Tems; &

de ſix en ſix dans la Meſure à trois Tems, ſelon la diviſion des Meſures.

Le nom de *Croche* a été donné à cette eſpece de Note, à cauſe de l'eſpece de Crochet qui la diſtingue.

CROCHET. Signe d'abréviation dans la Note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Ce *Crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois Portées accolées ſignifient exactement la même choſe. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet*; mais on en peut cependant faire auſſi huit Croches par abréviation, en la diviſant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoute des *Crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *Crochet*, qui n'eſt qu'une abréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des Notes noires,

blanches ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviser chaque Note en Croches, selon sa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *s. m.* Nom qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, versés dans la combinaison des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phrases, lit la Musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un Maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caracteres de sa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.



D.

D. Cette lettre ſignifie la même choſe dans la Muſique Françoiſe que P. dans l'Italienne ; c'eſt-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient auſſi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'eſt pas ſeulement oppoſé à *Fort*, mais à *Rude*.

D. C. (Voyez DA CAPO.)

D *la re*, D *ſol re*, ou ſimplement D. Deuxieme Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re*. (Voyez GAMME.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens ſe trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & ſouvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la ſeconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement juſqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci : *Al Segno*.

DACTYLIQUE, *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Musique, à cette espece de Rhythme dont la Mesure se partageoit en deux Tems égaux. (Voyez RHYTHME.)

On appelloit aussi *Dactylique* une sorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'Instrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin.*

DÉBIT, *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DEBITER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une maniere approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On défigure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que

la Mélodie, l'Expreſſion, la Grace y dépendent toujours de la préciſion du Mouvement, & que preſſer le Mouvement, c'eſt le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux ſentir l'oppoſition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Muſical & celui du Diſcours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'eſt qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce ſeroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conſéquent bredouiller: de ſorte qu'en quelque ſens que ce ſoit, le mot *Débit* ne ſignifie qu'une choſe barbare, qui doit être proſcrite de la Muſique.

DECAMERIDE, *ſ. f.* C'eſt le nom de l'un des Elémens du Syſtême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un ſyſtême général qui fourniſſe le meilleur Tempérament, & qu'on puiſſe ajuſter à tous les ſyſtêmes, cet Auteur, après avoir diviſé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & ſubdiviſé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*,

Eptamérides, divise encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *Décamérides*. L'Octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les intervalles de la Musique.

Ce mot est formé de δέκα, *dix*, & de μέρις, *partie*.

DÉCHANT ou DISCANT, *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DECLAMATION, *s. f.* C'est, en Musique, l'art de rendre par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DEDUCTION, *s. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce terme n'est gueres en usage que dans le Plain-Chant.

DEGRÉ, *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même espace, elles sont au même *Degré*; & elles y seroient encore, quand même l'une des deux

feroit hauffée ou baiffée d'un femi-Ton par un Dièfe ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'Uniffon, quoique pofées fur differens *Degrés*; comme *l'ut* Bémol & le *fi* naturel; le *fa* Dièfe & le *fol* Bémol, *&c.*

Si deux Notes fe fuivent diatoniquement, de forte que l'une étant fur une Ligne, l'autre foit dans l'efpace voifin, l'Intervalle eft d'un *Degré*; de deux, fi elles font à la Tierce; de trois, fi elles font à la Quarte; de fept, fi elles font à l'Octave, *&c.*

Ainfi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui féparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou fimplement *Degrés*, font encore appellés *Degrés conjoints*, par oppofition aux *Degrés disjoints*, qui font compofés de plufieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde eft un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce eft un *Degré* disjoint, compofé de deux *Degrés* conjoints; & ainfi des autres. (Voy. CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER, *v. n.* C'eſt, ſur les Inſtrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, &c. ôter la main gauche de ſa poſition naturelle pour l'avancer ſur une poſition plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le Compoſiteur doit connoître l'étendue qu'a l'Inſtrument ſans *Démancher*, afin que, quand il paſſe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela ſe faſſe d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou ſimplement A DEMI. Terme de Muſique inſtrumentale qui répond à l'Italien *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE, *ſ. f.* Eſpace de tems qui dure la moitié d'une Meſure. Il n'y a proprement de *Demi-Meſures* que dans les Meſures dont les Tems ſont en nombre pair: car dans la Meſure à trois Tems, la premiere *Demi-Meſure* commence avec le tems fort, & la ſeconde à contre-tems: ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *ſ. f.* Caractere de Muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *Fig.* 9. de la *Pl.* D.

& qui marque un ſilence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Meſure à quatre Tems, ou d'une Blanche. Comme il y a des Meſures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pauſe* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Meſure, que quand la Meſure entiere vaut une Ronde, à la différence de la Pauſe entiere qui vaut toujours exactement une Meſure grande ou petite. (Voy. PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de Muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *Fig.* 9. de la *Pl.* D. & qui marque un ſilence dont la durée eſt égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems*, par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la *Demi-Meſure* par rapport à la Meſure.

DEMI-TON. Intervalle de Muſique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE, *v. n.* C'eſt baiſſer la voix ; *vocem remittere ;* c'eſt faire ſuccéder les Sons de l'aigu au grave,

ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre maniere de Noter.

DESSEIN, *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'Ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractere, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Musicien, aussi-bien que le Poëte & le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des Musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caracteres si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'eſt donc dans une diſtribution bien entendue, dans une juſte proportion entre toutes les parties, que conſiſte la perfection du *Deſſein*, & c'eſt ſurtout en ce point que l'immortel Pergolèſe a montré ſon jugement, ſon goût, & a laiſſé ſi loin derriere lui tous ſes rivaux. Son *Stabat Mater*, ſon *Orfeo*, ſa *Serva Padrona* ſont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Deſſein* également parfaits.

Cette idée du *Deſſein* général d'un ouvrage, s'applique auſſi en particulier à chaque morceau qui le compoſe. Ainſi l'on deſſine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé ſon ſujet, on le diſtribue, ſelon les regles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'eſprit des Auditeurs, & qu'il ne ſe repréſente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. c'eſt une faute de *Deſſein* de laiſſer oublier ſon ſujet; c'en eſt une plus

grande de le pourſuivre juſqu'à l'ennui.

DESSINER, *v. a.* Faire le Deſſein d'une Piece ou d'un morceau de Muſique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compoſiteur* Deſſine *bien ſes ouvrages. Voilà un chœur fort mal* Deſſiné.

DESSUS, *ſ. m.* La plus aiguë des Parties de la Muſique; celle qui regne au-deſſus de toutes les autres. C'eſt dans ce ſens qu'on dit dans la Muſique inſtrumentale, *Deſſus* de Violon, deſſus de Flûte ou de Hautbois, & en général *Deſſus* de Symphonie.

Dans la Muſique vocale, le *Deſſus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Caſtrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Deſſus* ſe diviſe ordinairement en premier & ſecond, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le ſecond *Deſſus*, s'appelle *Bas-Deſſus*, & l'on fait auſſi des Récits à voix ſeule pour cette Partie. Un beau *Bas-Deſſus* plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on

O 4

n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir, à l'Opéra de Paris, une Mlle. Gondré, qui, en effet, avoit un fort beau *Bas-Dessus*.

DÉTACHÉ, *partic. pris substantivement*. Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les Notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *Détaché*, tout-à-fait bref & sec, se marque sur les Notes par des points alongés.

DÉTONNER, *v. n.* C'est sortir de l'Intonation; c'est altérer mal-à-propos la justesse des Intervalles, & par conséquent Chanter faux. Il y a des Musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car, pour sortir du Ton, il faudroit y être entré. Chanter sans Clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presques sûrs de se gâter l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE, *adj.* Nom donné par M. Serre à une espece de quatrieme Genre, qui consiste en cer-

taines Transitions harmoniques, par lesquelles la même Note restant en apparence sur le même Degré, monte ou descend d'un Comma, en passant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de Basse
32 27
fa re dans le Mode majeur d'*ut*, le
80
la, Tierce majeure de la premiere Note, reste pour devenir Quinte de *re* :
27 54
or la Quinte juste de *re* ou de *re*, n'est
80 81
pas *la*, mais *la* : ainsi le Musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations consécu-
80 81
tives *la la*, lesquelles different d'un Comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisieme Tems de la troisieme Mesure, on peut y concevoir que la To-
80
nique *re* monte d'un Comma pour
81
former la seconde *re* du Mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la Mesure suivante, & se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme Musical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour passer brusquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septieme diminuée *sol* Dièse, *si*, *re*, *fa*, en Accord de simple Septieme *sol*, *si*, *re*, *fa*, le Mouvement chromatique du *sol* Dièse au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *re* monte aussi d'un Mouvement diacommatique de *re*^{80} à *re*^{81}; quoique la Note le suppose permanent sur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particuliérement lorsque la Modulation passe subitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'est, sur-tout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de Transitions, si propre à donner à la Modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille & le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

DIACOUSTIQUE, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du Son réfracté en passant à travers différens milieux

c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les Sons par des Lignes sur certains points, aussi les expériences de la *Diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez Son.)

Ce mot est formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω, *j'entends*.

DIAGRAMME, *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, la Table ou le modele qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un systême, ou ce que nous appellons aujourd'hui, *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. (Voyez ces mots.)

DIALOGUE, *s. m.* Composition à deux voix ou deux Instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plupart des Scenes d'Opéra sont, en ce sens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'Orgue ; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON, *s. m.* Terme de l'ancienne Musique, par lequel les Grecs

exprimoient l'Intervalle ou la Consonnance de l'Octave. (Voyez OCTAVE.)

Les Facteurs d'Instrumens de Musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines Tables où sont marquées les Mesures de ces Instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un Instrument. Ainsi, quand une Voix se force, on dit qu'elle sort du *Diapason*, & l'on dit la même chose d'un Instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πᾶσον, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du systême parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement

on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE, *f. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Guy Arétin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte, *f. f.* C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la derniere Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisieme Note que l'on baisse d'un Degré en maniere de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA, *f. m.* C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié d'un semi-Ton mineur.

Le rapport en eſt de 24 à $\sqrt[2]{600}$, & par conſéquent irrationnel.

DIASTEME, *ſ. m.* Ce mot, dans la Muſique ancienne, ſignifie proprement *Intervalle*, & c'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle ſimple, par oppoſition à l'Intervalle compoſé qu'ils appelloient *Syſtême*. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui eſt la troiſieme des Conſonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot eſt compoſé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle, on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE, *adj.* Le Genre *Diatonique* eſt celui des trois qui procede par Tons & ſemi-Tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la Gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre

Intervalle eſt d'un Degré conjoint : ce qui n'empêche pas que les Parties ne puiſſent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des Degrés *Diatoniques.*

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, & de τόνος, *Ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpeces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le détermi-noit ; car cet Intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au-delà d'un certain point ſans changer de Genre. Ces diverſes eſpeces du même Genre ſont appellées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix ; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit compoſé d'un ſemi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même Genre en deux eſpeces ſeulement ; ſavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Diatonique* de Ptolomée. (Voyez les

rapports de l'un & de l'autre, *Pl.* M. *Fig.* 5.)

Le Genre *Diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la Baſſe ſur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7. de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'uſage des mêmes Cordes en divers Tons; de ſorte que, ſi l'Harmonie a d'abord engendré l'Echelle *Diatonique*, c'eſt la Modulation qui l'a modifiée; & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers uſages.

Le Genre *Diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Ton. Auſſi l'Intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut gueres douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre: mais il faut remarquer que, ſelon les loix de la Modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans

notre Musique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier est bien, si l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque Transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'est altéré ni par la Clef, ni accidentellement, est appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Eglise. Si la Clef est armée d'un Bémol, pour-lors c'est, selon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez Mol.) A l'égard de la Transposition par Dièse, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi* : car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions Harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux

rapports généraux, qui en résultoient. (Voyez TRANSPOSITION.)

SONS *ou* CORDES DIATONIQUES. Euclide distingue sous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons, dans chaque Genre, sont au nombre de cinq; savoir, le troisieme de chaque Tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni.* (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS, *s. f.* Mot Grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction.* C'est ainsi qu'on appelloit, dans l'ancienne Musique, le Ton qui séparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente.* C'est notre *Ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui est en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mèse & la Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisieme; ou bien entre la Nete Synnéménon & la Paramèse hyperboléon, c'est-à-dire, entre le troisieme &

le quatrieme Tétracorde ; selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes, entre lesquels il y avoit *Diazeuxis*, sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIESER, *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIESE.)

DIESIS, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *Diésis* au Limma ; mais il ajoute peu après que le *Diésis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales ; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou Quart-de-Ton ; de la seconde, le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers

d'un Ton ; & de la troisieme, le *Dièse* majeur qui faisoit juste un demi-Ton.

DIÈSE ou DIESIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique; mais un signe de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or, comme cette élévation se peut faire du moins de trois manieres dans les Genres établis, il y a trois sortes de *Dièses*; savoir,

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi .

Selon tous nos Musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il éleve la Note d'un Quart-de Ton; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le semi-Ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièse enharmonique dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *Dièse* chromatique, double

Dièse ou *Dièse* ordinaire, marqué par une double croix ✕ éleve la Note d'un semi-Ton mineur. Cet Intervalle est égal à celui du Bémol, c'est-à-dire; la différence du semi-Ton majeur au Ton mineur : ainsi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa Dièse*. Le rapport de ce *Dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet Article une remarque essentielle au mot *semi-Ton*.

3°. Le *Dièse* enharmonique majeur ou triple *Dièse*, marqué par une croix triple ✕ éleve selon les Aristoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'éleve d'un semi-Ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-Ton, puisqu'alors ce *Dièse* ne différeroit en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre, l'Intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presqu'insurmontable, & leur

ufage étant d'ailleurs aboli par notre fyftême tempéré.

Le *Dièfe*, de même que le Bémol, fe place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter ; & devant ou après le chiffre, il fignifie la même chofe que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièfes* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Baffe-continue, ne font fouvent que de fimples croix comme le *Dièfe* enharmonique : mais cela ne fauroit caufer d'équivoque, puifque celui-ci n'eft plus en ufage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièfe :* l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs fe trouve le plus communément la quatrieme du Ton ; dans les Modes mineurs, il faut le plus fouvent deux *Dièfes* accidentels, fur-tout en montant ; favoir, un fur la fixieme Note, & un autre fur la feptieme. Le *Dièfe* accidentel n'altere que la Note qui le fuit immédiatement ; ou, tout au plus, celles qui, dans la même Mefure, fe trouvent fur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, fans aucun figne contraire.

L'autre maniere eſt d'employer le *Dièſe* à la Clef, & alors il agit dans toute la ſuite de l'Air & ſur toutes les Notes qui ſont placées ſur le même Degré où eſt le *Dieſe*, à moins qu'il ne ſoit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La poſition des *Dièſes* à la Clef n'eſt pas arbitraire, non plus que celle des Bémols ; autrement les deux ſemi-Tons de l'Octave ſeroient ſujets à ſe trouver entr'eux hors des Intervalles preſcrits. Il faut donc appliquer aux *Dieſes* un raiſonnement ſemblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièſes* qui convient à la Clef eſt celui des Notes ſuivantes, en commençant par *fa*, & montant ſucceſſivement de Quinte, ou deſcendant de Quarte juſqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièſe* du *mi*, qui le ſuivroit, ne differe point du *fa* ſur nos Claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne ſauroit employer un *Dièſe* à la Clef ſans employer auſſi ceux qui le précedent; ainſi le *Dieſe* de l'*ut* ne ſe poſe qu'avec celui du *fa*; celui du *ſol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné au mot *Clef tranſpoſée*, une formule pour trouver tout d'un coup ſi un Ton où Mode doit porter des *Dièſes* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièſe*, & ſon uſage, dans la pratique. Le plus ancien manuſcrit où j'en aie vu le ſigne employé, eſt celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de ſon invention. Mais il ne paroît avoir, dans ſes exemples, que l'effet du Béquarre : auſſi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Dièſis* au ſemi-Ton majeur.

On appelle *Dièſes*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un ſemi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par

par les progreſſions & rapports des Conſonnances. Il y a trois de ces *Dièſes*. 1°. le *Dièſe majeur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton mineur, & dont le rapport eſt de 125 à 128. 2°. le *Dièſe mineur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton mineur au *Dièſe majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièſe maxime*, en rapport de 243 à 250, qui eſt la différence du Ton mineur au ſemi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverſes du même mot dans le même Art, ne ſont gueres propres qu'à cauſer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON, *génit. fém. plur.* Tétracorde *Diezeugmenon* ou *des ſéparées*, eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le ſecond. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* eſt tout Intervalle mineur dont on retranche un ſemi-Ton par un Dièſe à la Note inférieure, ou par un Bémol à la ſupérieure. A l'égard des Intervalles juſtes que forment les Conſonnances parfaites, lorſqu'on les diminue

d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION, *s. f.* Vieux mot qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (Voy. ces mots.)

DIOXIE, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Consonance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT, *adj.* Un Intervalle *direct* est celui qui fait un Harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produit. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques sont rigoureusement les seuls Intervalles *directs*: mais par extension l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque Partie avec

le Son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle; ainsi la Tierce mineure est un Intervalle *direct* sur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septieme ou la Sixte-ajoutée sur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'Accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT, *s. m.* C'étoit, dans nos anciennes Musiques, cette espece de Contre-point que composoient sur-le-champ les Parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Musique, pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque*

mixtionis unione. Après avoir expliqué ce qu'il entend par Consonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de son tems qui les pratiquoient presque indifféremment. " De „ quel front, dit-il, si nos Regles sont „ bonnes, osent *Déchanter* ou com- „ poser le *Discant*, ceux qui n'en- „ tendent rien au choix des Accords, „ qui ne se doutent pas même de ceux „ qui sont plus ou moins concordans, „ qui ne savent ni desquels il faut „ s'abstenir, ni desquels on doit user „ le plus fréquemment, ni dans quels „ lieux il les faut employer, ni rien „ de ce qu'exige la pratique de l'Art „ bien entendu? S'ils rencontrent, c'est „ par hazard; leurs Voix errent sans „ regle sur le Tenor: qu'elles s'accor- „ dent, si Dieu le veut; ils jettent „ leurs Sons à l'aventure, comme la „ pierre que lance au but une main „ mal-adroite, & qui de cent fois le „ touche à peine une „. Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple Harmonie, dont son siecle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto*

proverbio colorare moliuntur. Iſte eſt, inquiunt, novus diſcantandi modus, novis ſcilicet uti conſonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoſcunt, offendunt ſenſum; nam inducere cùm deberent delectationem, adducunt triſtitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio! irrationabilis excuſatio! ô magnus abuſus, magna ruditas, magna beſtialitas, ut aſinus ſumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro piſce, ſerpens pro ſalmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum diſcordiis, ut nullatenùs una diſtinguatur ab aliâ. O! ſi antiqui periti Muſicæ doctores tales audiſſent Diſcantatores, quid dixiſſent? Quid feciſſent? Sic diſcantantem increparent, & dicerent: Non hunc diſcantum quo uteris de me ſumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adverſarius, ſcandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, ſed deliras & diſcordas.

DISCORDANT, *adj.* On appelle ainſi tout Inſtrument dont on joue & qui n'eſt pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne

s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'eſt pas juſte fait un Ton *faux*. Une ſuite de Tons *faux* fait un Chant *diſcordant* ; c'eſt la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, *ſ. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave*.

Le *Diſdiapaſon* eſt à-peu-près la plus grande étendue que puiſſent parcourir les voix humaines ſans ſe forcer ; il y en a même aſſez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'eſt pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Syſtême parfait. (Voy. MODE, GENRE, SYSTEME.)

DISJOINT, *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui ſe ſuivoient immédiatement, lorſque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au-deſſus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainſi les deux Tétracordes Hypaton & Diezeugménon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon l'étoient auſſi. (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjoints* aux Intervalles qui ne ſe ſui-

vent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre Intervalle. Ainsi ces deux Intervalles *ut mi* & *sol si* sont *Disjoints*. Les Degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mèse de la Paramèse, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONANCE, *s. f.* Tout Son qui forme avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable *Dissonance* : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double.* En effet, ce qui rend la *Dissonance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux Sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonance*, tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonent entr'eux, le nom de *Dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Dissonances* possibles; mais comme dans la Musique on exclud tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles

purement arbitraires ? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque : toutes les Consonnances en naissent, & c'est la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des Intervalles consonnans & dans leurs différences ; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises ; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des

nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légeres convenances, la *Dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations) il ajoute au grave de la sous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'im-

porte : M. Rameau fait tout valoir pour le mieux ; la proportion lui sert pour introduire la *Dissonance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre Géometre qui a daigné interpréter au Public le Systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *Dissonance*, & M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Musique*, plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du Ton selon le Systême de M. Rameau ; savoir, dans le Ton d'*ut*, la Tonique *ut*, la Dominante *sol* & la sous-Dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même Ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le Ton de *sol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conséquent cette marche de Basse *ut sol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *sol*, comme la marche de Basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on

paſſe d'*ut* à *fa* ou à *ſol* dans une Baſſe-fondamentale, on ignore encore juſques-là dans quel Ton l'on eſt. Il ſeroit pourtant avantageux de le ſavoir & de pouvoir, par quelque moyen, diſtinguer le générateur de ſes Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant enſemble les Sons *ſol* & *fa* dans une même Harmonie; c'eſt-à-dire, en joignant à l'Harmonie *ſol ſi re* de la Quinte *ſol* l'autre Quinte *fa*, en cette maniere *ſol ſi re fa* : ce *fa* ajouté étant la Septieme de *ſol* fait *Diſſonance* : c'eſt pour cette raiſon que l'Accord *ſol ſi re fa* eſt appellé Accord diſſonant ou Accord de Septieme. Il ſert à diſtinguer la Quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mélange & ſans altération, l'Accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par-là on voit que, quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'Accord de *ſol*, & le Ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton ſeul auquel les Sons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-deſſous du générateur, pour diſtinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre Quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *fa*, paſſe en même tems à *ſol*, & que le Ton ſoit déterminé par-là: mais cette introduction de *ſol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, c'eſt-à-dire, deux *Diſſonances* dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter: car ſi, pour diſtinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons ſa Quinte *re*, qui eſt le Son qui en approche le plus; & nous aurons pour la ſous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte, ou Sixte-ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'Accord de la Do-



minante *ſol*, & celui de la ſous-Dominante *fa*.

La Dominante *ſol*, en montant au-deſſus du générateur, a un Accord tout compoſé de Tierces en montant depuis *ſol*; *ſol ſi re fa*. Or la ſous-Dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes Sons que l'Accord *fa la ut re* donne à la ſous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte que dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe, qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la marche de la *Diſſonance*, ſon rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut eſſentiel qui fait tout crouler, c'eſt l'emploi d'une corde étrangere au Ton, comme corde eſſentielle du Ton; & cela par une fauſſe analogie qui,

servant de base au Système de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette Quinte au-dessous de la Tonique, de cette sous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-Dominante, non-seulement comme corde essentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des Unissons d'*ut*, & le Son de sa Quinte en dessous? Ce n'est point parce que la corde entiere est un *fa*, que ses aliquotes résonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses Parties ainsi que le triple; est-ce à dire que le Son de ce septuple ou ses Octaves soient des cordes essentielles du Ton? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commensurable en Notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au Son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzieme en def-

ſous frémiſſoit ſans réſonner; mais, outre que c'eſt un étrange phénomene en acouſtique qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas, il eſt maintenant reconnu que cette prétendue expérience eſt une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ſe partage, & qu'elle paroît ne pas réſonner parce qu'elle ne rend dans ſes Parties que l'Uniſſon de l'aigu, qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe donc qu'il prend la Quinte en deſſous, parce qu'il trouve la Quinte en deſſus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir ſon Syſtême; on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention : mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimérique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'Accord de la ſous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure, parce que le *la* Bémol eſt l'Harmonique véritable qui

lui eſt aſſigné par ce renverſement $\overset{1}{\textit{ut}}$ $\overset{\frac{1}{3}}{\textit{fa}}$ $\overset{\frac{1}{5}}{\textit{la}}$ [b]. De ſorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrieme Quinte, ou comme Quinte de la ſeconde Note : ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin, remarquez que la quatrieme Note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel, n'eſt point l'Octave de la prétendue ſous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muſiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la ſous-Dominante à la Tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même Cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'Accord de la Tonique ?

N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une fin? Or, qu'est-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille desire quelque chose? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'est-on pas alors réellement dans le Ton de *fa*, tandis qu'on pense être dans celui d'*ut*? Qu'on observe combien l'Intonation diatonique & successive de la quatrieme Note & de la Note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangere au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Musicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* consécutifs: ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* consécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde précisément au *mi* de notre Echelle; c'est-à-dire, à la Note qui précede cette quatrieme; ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en def-

ſous, & ils trouverent ainſi avec leur ſeule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le Syſtême donné pour rejetter la prétendue ſous-Dominante, non-ſeulement du nombre des cordes eſſentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient cette théorie des *Diſſonances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Syſtême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la Phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Diſſonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'eſt de la maniere ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du Syſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *Diſſonance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Diſſonance* & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les Sons de l'Echelle Diatonique avec

le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonance* que la Seconde, & la Septieme, qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septieme soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septieme, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la Second 8. 9. étant plus simple que celui de la Septieme 9. 16. l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir dissonans; mais si la Seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Dissonance*; & la Seconde est proprement la seule *Dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les Consonnances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'Octave, elles y

ſont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Diſſonance*; c'eſt-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *la* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſoneroit doublement. Il en ſeroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce : reſte l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manieres ; 1°. on peut ajouter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *ſol* & Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres la *Diſſonance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonera qu'avec un ſeul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, auſſi-bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septieme, & de l'autre celui de

Sixte-ajoutée, les deux seuls Accords dissonans admis dans le Systême de la Basse-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *Dissonance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que peur la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints: d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septieme & l'Octave; tant qu'ils feront ainsi la Seconde, ils resteront dissonans: mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré: que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, sera devenue une Tierce; c'est-à-dire, une des plus agréables Consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place: mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septieme descende, comme Sons accessoires, comme *Dissonances*. De plus, si, des

deux Sons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*, après la Septieme, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoutée montera ſur le *fa*: car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *Diſſonance.*

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *Diſſonance.* Puiſque l'un des deux Sons joints reſte en place, il doit faire liaiſon dans l'Accord ſuivant. L'Intervalle que doit former la Baſſe-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'Accord de Septieme, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée; 2°. que le Son ſur lequel ſe réſout la *Diſſonance* ſoit un des Harmoniques de celui auquel paſſe la Baſſe-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Baſſe étant par Intervalles de Quinte, ſi elle deſcend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme

il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *Pl. A. Fig. 9.*

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque Ton les deux cordes les plus eſſentielles? C'eſt la Tonique & la Dominante. Comment la Baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Dominante à la Tonique: donc la Dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septieme. Comment la Baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Tonique à la Dominante: donc la Tonique eſt la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièſe au *fa* de l'Accord qui ſuit celui-là: car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez Cadence.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonances* avec le Son fondamental, on trouve

trouve que celle qui defcend eft une Septieme mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle regle que les *Diffonances* majeures doivent monter, & les mineures defcendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en defcendant ; & en général auffi, dans les marches Diatoniques, les moindres Intervalles font à préférer.

Quand l'Accord de Septieme porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septieme, une autre *Diffonance* qui eft la Fauffe-Quinte, ou, par renverfement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septieme, s'appelle encore *Diffonance* majeure, & il lui eft prefcrit de monter, mais c'eft en qualité de Note fenfible ; & fans la Seconde, cette prétendue *Diffonance* n'exifteroit point ou ne feroit point traitée comme telle.

Une obfervation qu'il ne faut pas oublier eft, que les deux feules Notes de l'Echelle qui ne fe trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *fol*, font précifément celles qui s'y trouvent introduites par

la *Diſſonance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, ſe trouvent dans ſon Echelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Diſſonances* : ſavoir, la Sixte majeure & la Septieme mineure, ne different que d'un ſemi-Ton, & différeroient encore moins ſi les Intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les Sons qui compoſent l'Accord parfait & ſes Ré-

pliques, le ſeptieme en eſt exclus; cependant ce ſeptieme terme entre comme eux, dans la réſonnance totale du Son générateur, quoique moins ſenſiblement; mais il n'y entre point comme Conſonnance; il y entre donc comme *Diſſonance*, & cette *Diſſonance* eſt donnée par la Nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la Sixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la Septieme mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes Octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la Septieme mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eſt beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique

& dans divers Modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Dissonances*, la Septieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'Harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *Dissonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Dissonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voyez PRÉPARER.) A l'égard des *Dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin, je ne dis rien non plus de la Septieme diminuée; Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette maniere de concevoir la *Dissonance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne

l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit ; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul qui ait déduit une Théorie des *Dissonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-dessus au mot *Systême*, où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve gueres que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant : il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationnels ; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun Son fondamental commun. Mais passé le point où les Harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des Intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Inter-

valles font bien partie du Syftême Harmonique, puifqu'ils font dans l'ordre de fa génération naturelle & fe rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Confonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps fonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle fe compofe, plus il s'éleve à l aigu du Son fondamental; ce qui fe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles fupérieurs. (Voyez le Syftême de M. Tartini.) Or, quand la diftance du Son fondamental au plus aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excede l'étendue du Syftême Mufical ou appréciable, tout ce qui eft au-delà de cette étendue devant être cenfé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement fenfible & doit être rejetté de la pratique ou feulement admis comme Diffonant. Voilà, non le Syftême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au refte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONANCE MAJEURE, eft celle qui fe fauve en montant. Cette *Diffonance* n'eft telle que relativement



à la *Diſſonance* mineure ; car elle fait Tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la Note ſenſible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans ſon Accord.

DISSONANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant : c'eſt toujours la *Diſſonance* proprement dite ; c'eſt-à-dire, la Septieme du vrai Son fondamental.

La *Diſſonance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un Intervalle ſuperflu, & la *Diſſonance mineure* eſt celle qui ſe forme par un Intervalle diminué. Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *Diſſonance* eſt équivoque & ſignifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONANT, *partic.* (Voyez DISSONER.)

DISSONER, *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonent*, & un Son *diſſone* quand il forme Diſſonance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *diſſone*, on dit qu'il eſt Diſſonant.

DITHYRAMBE, *ſ. m.* Sorte de

Chanſon Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle ſe chantoit ſur le Mode Phrygien, & ſe ſentoit du feu & de la gaieté qu'inſpire le Dieu auquel elle étoit conſacrée. Il ne faut pas demander ſi nos Littérateurs modernes, toujours ſages & compaſſés, ſe ſont récriés ſur la fougue & le déſordre des *Dithyrambes*. C'eſt fort mal fait, ſans doute, de s'enivrer, ſur-tout en l'honneur de la Divinité, mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce ſot bon-ſens qui meſure ſur la froide raiſon tous les diſcours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *ſ. m.* C'eſt dans la Muſique Grecque, un Intervalle compoſé de deux Tons; c'eſt-à-dire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne à certains recueils de Danſes & de Chanſons qu'il eſt de regle à Paris d'inſérer dans chaque Acte d'un Opéra, ſoit Ballet, ſoit Tragédie: *Divertiſſement* importun dont l'Auteur a ſoin de couper l'action dans quelque moment intéreſ-

sant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept Degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixieme* est majeure ou mineure, comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend seize Degrés conjoints, & par conséquent dix-sept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Tierce, & la Dix-septieme

eſt majeure ou mineure comme elle.

Toute corde ſonore rend avec le Son principal celui de ſa *Dix-ſeptieme* majeure, plutôt que celui de ſa Tierce ſimple ou de ſa Dixieme, parce que cette Dix-ſeptieme eſt produite par une aliquote de la corde entiere; ſavoir, la cinquieme partie: au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixieme, ne ſont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens ſubſtituent, en ſolfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop ſourd. Le même motif a fait entreprendre à pluſieurs perſonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les ſyllabes de notre Gamme; mais l'ancien uſage a toujours prévalu parmi nous. C'eſt peut-être un avantage: il eſt bon de s'accoutumer à ſolfier par des ſyllabes ſourdes, quand on n'en a gueres de plus ſonores à leur ſubſtituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'eſt le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de ſa compoſition, dans lequel, ajou-

tant quatre nouveaux Tons aux huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; Mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER, *v. n.* C'est faire marcher d'une maniere convenable & réguliere les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les Instrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande regle du *Doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un Symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & precision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il

possede bien son manche. (Voyez Position.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* est autre chose. Il y a deux manieres de jouer sur ces Instrumens ; savoir, l'Accompagnement & les Pieces. Pour jouer des Pieces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une maniere particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a sa regle, il faudroit sur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le Clavier, de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude ; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le Clavier & principalement sur les touches blanches donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi

que les coudes ſoient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même ſur les touches; ce qui dépend de la hauteur du ſiege. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'eſt-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés ſur elles pour être prêts à tomber ſur des touches différentes. 3°. De ne point porter ſucceſſivement le même doigt ſur deux touches conſécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces obſervations les regles ſuivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui poſſede ſurtout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection conſiſte en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts ſe prend à leur racine; c'eſt-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts ſoient courbés naturellement, & que chaque doigt ait ſon mouvemement propre indépendant des autres doigts. Il faut que

les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en ſe ſuccédant ; c'eſt-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particuliérement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à paſſer le pouce par-deſſous tel doigt que ce ſoit, & à paſſer tel autre doigt par-deſſous le pouce. Cette maniere eſt excellente, ſur-tout quand il ſe rencontre des Dièſes ou des Bémols ; alors faites enſorte que le pouce ſe trouve ſur la touche qui précede le Dièſe ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de ſuite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il ſe pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, ſur-tout dans les roulemens de viteſſe.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts ſe ſuccedent pour-lors conſécutivement. Dans ces roulemens les mains paſſent l'une ſur l'autre ; mais il faut obſerver que le Son de la

premiere touche ſur laquelle paſſe une des mains ſoit auſſi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Muſique harmonieux & lié, il eſt bon de s'accoutumer à ſubſtituer un doigt à la place d'un autre ſans relever la touche; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche eſt le même que pour les Pieces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Baſſes qu'on doit accompagner; ainſi les regles de M. Duphli y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt: car alors au lieu de *Doigter*, la main entiere ſe tranſporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, ſon *Doigter* conſiſte dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur ſucceſſion; de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſſede l'Art de l'Accompagnement. M.

Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa Diſſertation ſur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette Diſſertation qui regarde le *Doigter.*

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'eſt-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainſi arrangé ſur le Clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrieme & du cinquieme doigt. Dans cette ſituation, c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire, le ſecond qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troiſieme doigt, qui ſe trouve au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de ſon voiſin.

Une regle générale pour la ſucceſſion des Accords eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux; c'eſt-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé ſur l'Accord ſuivant & entrer dans ſon Harmonie. C'eſt de cette regle que ſe tire toute la mécanique du *Doigter.*

Puiſque pour paſſer régulièrement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre manieres de ſucceſſion réguliere entre deux Accords parfaits ; ſavoir, la Baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Baſſe procede par Tierces, deux doigts reſtent en place ; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte reſtent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave deſcend ſur la Quinte ; en deſcendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce reſtent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faiſoit la Quinte monte ſur l'Octave.

Quand la Baſſe procede par Quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent; en montant, c'eſt la Quinte qui reſte pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce deſcendent ſur la Tierce & ſur la Quinte ; en deſcendant, l'Octave reſte pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent ſur l'Octave & ſur la Tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains

ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les Dissonances, il faut d'abord remarquer que tout Accord dissonant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts; c'est-à-dire, l'index qui sonne le Son fondamental de l'Accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les différens Accords consonnans ou dissonans qui suivent un Accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un Accord dissonant, l'Accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite

d'Accords diſſonans quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la Cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la Diſſonance ; c'eſt-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite : ajoutez, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous, & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous : ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la Cadence rompue : conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles ; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux

ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par Diſſonances, à la faveur de la Sixte-ajoutée; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes regles; & en ſuppoſant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints: dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement: dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *Doigter*, priſe de cette maniere, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exer-

cice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes ; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient ; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manieres de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions ; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, *adj.* Accord *Dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Domi-*

nant, ſi-tôt qu'on lui ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, *ſ. f.* C'eſt, des trois Notes eſſentielles du Ton, celle qui eſt une Quinte au-deſſus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton; elles y ſont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiante, qui conſtitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait ſeulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septieme, & diſtingue celle qui porte l'Accord ſenſible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cauſe de la longüeur du mot cette addition n'eſt pas adoptée des Artiſtes, ils continuent d'appeller ſimplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septieme, ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

DOMINANTE. Dans le Plain-Chant, eſt la Note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque Degré que l'on ſoit

de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN, *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la Majesté du Mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mede à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE, *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixieme est *double* de la Tierce,

&la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux Intervalles égaux, comme la Fausse-Quinte qui est composée de deux Tierces mineures.

DOUBLE, *s. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le Chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le *Double* ne se quitte point, & si-tôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE est encore un mot employé à l'Opéra de Paris pour désigner les Acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra *est* sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en

en *Doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zele des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, *v. a. Doubler* un Air, c'est y faire des Doubles ; *Doubler* un rôle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voyez Double.)

DOUBLE-CORDE, *f. f.* Maniere de jeu sur le Violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux Parties différentes. La Double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE, *f. f.* Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez Mesure, valeur des Notes.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la Figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cause du Double-

crochet qu'elle porte à ſa queue, & qu'il faut pourtant bien diſtinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le ſujet de l'Article ſuivant.

DOUBLE-CROCHET, *ſ. m.* Signe d'abréviation qui marque la diviſion des Notes en Doubles-croches, comme le ſimple Crochet marque leur diviſion en Croches ſimples. (Voyez CROCHET.) Voyez ainſi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI. *ſ. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut conſidérer & traiter l'Accord de ſous-Dominante; ſavoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme Accord de grande Sixte, renverſé d'un Accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, ſe chiffrent de même, s'emploient ſur les mêmes cordes du Ton; de ſorte que ſouvent on ne peut diſcerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord ſuivant qui le ſauve, & qui eſt différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce diſcernement on con-

ſidere le progrès diatonique des deux Notes qui ſont la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde, ſont l'une ou l'autre la Diſſonance de l'Accord. Or ce progrès eſt déterminé par le mouvement de la Baſſe. Si donc, de ces deux Notes, la ſupérieure eſt diſſonante, elle montera d'un Degré dans l'Accord ſuivant, l'inférieure reſtera en place, & l'Accord ſera une Sixte ajoutée. Si c'eſt l'inférieure qui eſt diſſonante, elle deſcendra dans l'Accord ſuivant, la ſupérieure reſtera en place, & l'Accord ſera celui de grande Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compoſiteur, l'uſage qu'il peut faire du *Double-emploi* eſt de conſidérer l'Accord qui le comporte ſous une face pour y entrer & ſous l'autre pour en ſortir; de ſorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte ajoutée, il le ſauve comme un Accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux uſages du *Double-emploi* eſt de pouvoir porter la ſucceſſion diatonique de la Gamme juſqu'à l'Octave,

ſans changer de Mode, du moins en montant; car en deſcendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de ſa Baſſe-fondamentale. Il eſt évident, ſelon le Syſtême de M. Rameau, que toute la ſucceſſion harmonique qui en réſulte eſt dans le même Ton; car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la ſous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septieme de la ſeconde Note, qui s'emploie ſur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ſes Elémens de Muſique, *page* 80. & qu'il répete dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; ſavoir, que l'Accord de Septieme *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverſé de *fa la ut re*, ne peut être ſuivi de l'Accord *ut mi ſol ut*, je ne puis être de ſon avis ſur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la Diſſonance *ut* du premier Accord ne peut être ſauvée dans le ſecond; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place: mais dans cet Accord de Septieme *re fa la ut* renverſé de cet Ac-

cord *fa la ut re* de Sixte-ajoutée, ce n'eſt point *ut*, mais *re* qui eſt la Diſſonance ; laquelle, par conſéquent, doit être ſauvée en montant ſur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord ſuivant ; tellement que cette marche eſt forcée dans la Baſſe même, qui de *re* ne pourroit ſans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la Diſſonance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriſer par le *Double-emploi ;* & cela eſt encore très-vrai, puiſque cet Accord, quoique chiffré d'un 7. n'eſt traité comme Accord de Septieme, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de la Sixte-ajoutée, dont la Diſſonance eſt à la Baſſe ; ſur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Diſſonance ne ſe prépare jamais. Ainſi, quoique dans un tel paſſage il ne ſoit pas queſtion du *Double-emploi*, que l'Accord de Septieme n'y ſoit qu'apparent & impoſſible à ſauver dans les regles, cela n'empêche pas que le

paſſage ne ſoit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artiſtes, par un exemple de ce paſſage, qui ſûrement ne ſera condamné d'aucun d'eux, ni juſtifié par aucune autre Baſſe-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renverſement de l'Accord de Sixte-ajoutée, qui tranſporte la Diſſonance à la Baſſe, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septieme qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre Diatoniquement la Baſſe-fondamentale, & ſauver une Septieme par une autre Septieme, que d'expliquer cette Septieme par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Elémens de Muſique; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reſte, on ne ſauroit uſer avec trop de réſerve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres ſont les plus ſobres à s'en ſervir.

DOUBLE-FUGUE, *s. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorſqu'à la ſuite d'une Fugue déjà annoncée, on annonce une autre Fugue d'un deſſein tout différent; & il faut que cette ſeconde Fugue ait ſa réponſe & ſes rentrées ainſi que la premiere; ce qui ne peut gueres ſe pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues: mais la confuſion eſt toujours à craindre, & c'eſt alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, obſerver autant qu'il eſt poſſible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; ſur-tout la premiere fois, que leur progreſſion ſoit renverſée, qu'elles ſoient caractériſées différemment, & que ſi elles ne peuvent être entendues enſemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles ſont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce ſont les ſemelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en ſont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE, *f. f.* Intervalle composé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzieme*, & que les Grecs appelloient *Disdiapason*.

La *Double-Octave* est en raison doublée de l'Octave simple, & c'est le seul Intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX, *adj. pris adverbialement*. Ce mot en Musique est opposé à *Fort*, & s'écrit au-dessus des Portées pour la Musique Françoise, & au-dessous pour l'Italienne, dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même sens; mais leurs Puristes en Musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs Auteurs les emploient

comme tels. Ils disent que *Piano* signifie simplement une modération de Son, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une maniere de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *Demi-jeu*, le *Doux* & le *très-Doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un Orchestre entendu les rend très-sensibles & très-distinctes.

DOUZIEME, *s. f.* Intervalle composé de onze Degrés conjoints; c'est-à-dire, de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: c'est l'Octave de la Quinte. (V. QUINTE.) Toute corde sonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzieme*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzieme* est produite par une aliquote de la corde entiere qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la Quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, *adj.* Cette épithete se donne à la Musique imitative, propre aux Pieces de Théâtre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aus-

si Musique Lyrique. (V. IMITATION.)

DUO, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties ; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troisieme Partie pour la Basse-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour constituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre lesquelles le Chant soit également distribué.

Les regles du *Duo* & en général de la Musique à deux Parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie ; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de Parties : car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme Son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces regles étoient encore bien plus séveres autrefois ; *mais on s'est* relâché sur tout cela dans ces der-

niers tems où tout le monde s'eſt mis à compoſer.

On peut envisager le *Duo* ſous deux aſpects ; ſavoir, ſimplement comme un Chant à deux Parties, tel, par exemple, que le premier verſet du *Stabat* de Pergolèſe ; *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui ſoit ſorti de la plume d'aucun Muſicien ; ou comme partie de la Muſique imitative & théâtrale, tels que ſont les *Duo* des Scenes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* eſt de toutes les ſortes de Muſique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter ſans ſortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques obſervations ſur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres ſe joignent à celles qui ſont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre ſur l'Opéra d'*Omphale* a ſenſément remarqué que les *Duo* ſont hors de la nature dans la Muſique imitative : car rien n'eſt moins naturel que de voir deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain tems, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre ; &

quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne ſeroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Il n'y a donc que les tranſports d'une paſſion violente qui puiſſent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un & l'autre, à parler tous deux à la fois ; & même en pareil cas, il eſt très-ridicule que ces diſcours ſimultanés ſoient prolongés de maniere à faire une ſuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de ſauver cette abſurdité eſt donc de ne placer les *Duo* que dans des ſituations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une ſorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienſéances théâtrales qui renforcent l'illuſion dans les ſcenes froides, & la détruiſent dans la chaleur des paſſions. Le ſecond moyen eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phraſé & diviſé en grandes périodes comme *celui du* Récitatif, mais formé d'interrogations,

de réponſes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occaſion à la Mélodie de paſſer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer de former une ſuite que l'oreille puiſſe ſaiſir. Une troiſieme attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes; mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la Mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte, on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela reſſemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne Muſique n'a pas plus beſoin que la bonne Poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un au-

tre, le retour ſincere d'un infidele, le touchant combat d'une mere & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre ; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes : voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais ſi-tôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe appercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des obſervations qui regardent le Poëte. A l'égard du Muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une & ſans enjamber. Les *Duo* qui font le plus d'effet ſont ceux des Voix *égales*, parce que l'Harmonie en eſt plus rap-

prochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet font les Deſſus, parce que leur Diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le Son en eſt plus touchant. Auſſi les *Duo* de cette eſpece ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des Caſtrati dans les rôles d'hommes ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux Parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très-rare que la ſituation des deux Acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même maniere : ainſi le Muſicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſur-tout dans le Récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux Parties, (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu), il faut trouver un Chant ſuſceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la ſeconde Partie faſſe ſon effet ſans diſtraire de

la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des Dissonances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortissimo* de l'Orchestre pour des instans de désordre & de transports où les Acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie sobrement ménagée; mais ces instans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Musique douce & affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'Olympiade de M. Métastasio; les curieux feront bien de cher-

cher dans la Musique du même Opéra, par Pergolèse, comment ce premier Musicien de son tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le sujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter, à la fois, son désespoir & le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer & la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *Duo* suivant.

MEGACLÈS.

Mia vita . . . . . . addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perché cosi mi dici,
Anima mia, perchè ?

MEGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il ſuo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di geloſia mi moro,
E non lo poſſo dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di queſto
Affanno più funeſto,
Più Barbaro dolor?

Bien que tout ce Dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la Scene, ce qui le raſſemble en un ſeul *Duo*, c'eſt l'unité de Deſſein par laquelle le Muſicien en réunit toutes les Parties, ſelon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermedes & autres Opéra comiques, ils ne ſont pas communément à Voix égales, mais entre Baſſe & Deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une va-

riété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraſte des ſottiſes de notre ſexe & de la ruſe de l'autre, enfin toutes les idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les regles ſont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ces Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona : lo conoſco a quegl' occhietti*, &c. & je le citerai hardiment comme un modele de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie ſimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il ſera bien rendu, que des Auditeurs qui ſachent l'entendre & l'eſtimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Dupli-*

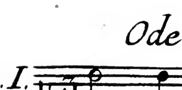
cation ſe fait par une ſorte de Périéleſe, en doublant la pénultieme Note du mot qui termine l'Intonation ; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultieme Note eſt immédiatement au-deſſous de la derniere. Alors la *Duplication* ſert à la marquer davantage, en maniere de Note ſenſible.

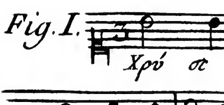
DUR, *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapiſſantes, des Inſtrumens aigres & *Durs*, des compoſitions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie ; tel eſt le progrès Diatonique des trois Tons, ſoit en montant ſoit en deſcendant ; & telles ſont en général toute les Fauſſes-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs* ; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Muſique déſagréable ; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

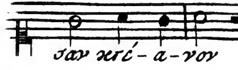
FIN du Tome premier.

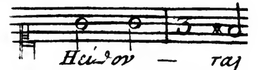
Ode

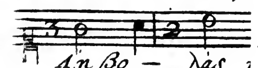
Fig. I.











Hymne

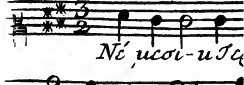
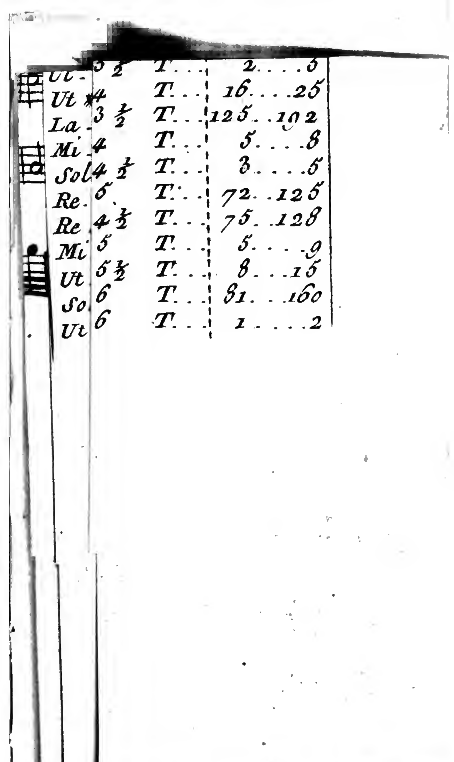




Fig. 3



Ut	3 ½	T.	2	5
Ut ✻	4	T.	16	25
La	3 ½	T.	125	192
Mi	4	T.	5	8
Sol	4 ½	T.	3	5
Re	5	T.	72	125
Re	4 ½	T.	75	128
Mi	5	T.	5	9
Ut	5 ½	T.	8	15
So	6	T.	81	160
Ut	6	T.	1	2

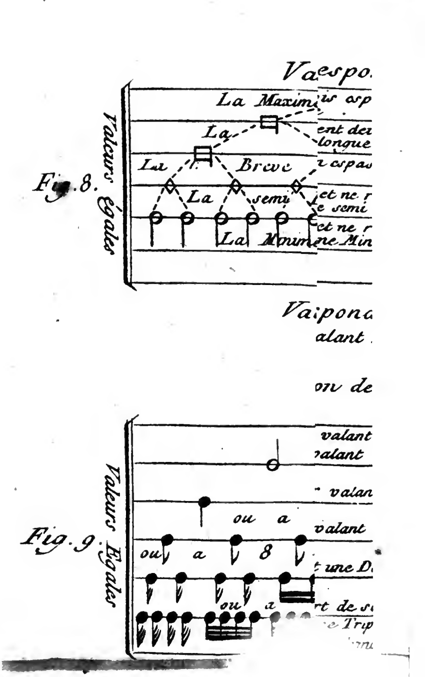
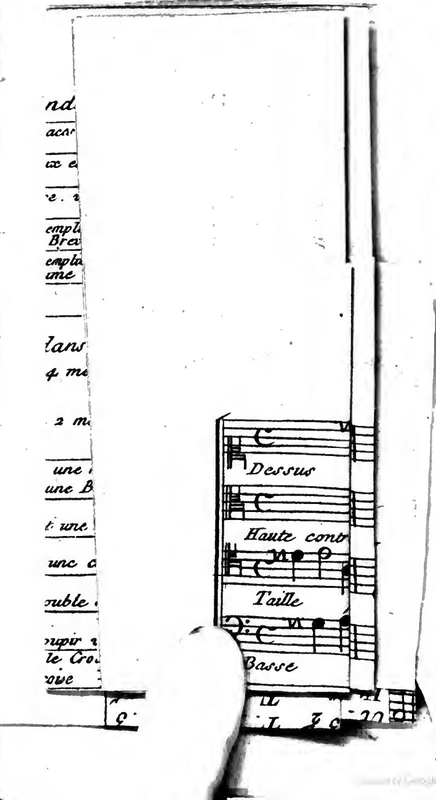


Fig. 8.
Valeurs égales
La Maxim
La
La
Breve
La
semi
La Minim
Fig. 9.
Valeurs Egales
ou a
ou a 8
ou a
valant
valant
valant
une D
rt de s


Dessus
Haute
Taille
Basse

2 . . . *Si bemol* . . { *Hypo*
Hypo - iast
Hypo - Phryg

1 . . . *La* . . . . { *Hypo -*
Commun.
Locrien.

-Eolien.

-Lydien.

lrοιoɴ de ce Mode doit être
er ve.

Fig. 1. L'Octave en m

1 2 3 4 5

Ut, re, mi, fa, sol, l

Fig. 3

2 | 0 | · | 3 |

Fig. 4. Chant.

Fa d 0 5̄3.

3 . Qua

Basse.

6 2 7. · | i · 0 |

cie lo al | mar .

4 5 5 | 10 5 3 1

7 6 0 | · 2 7. i

co.re | lie. to

2 2 1 | 7 0 3

Notes


Basse.
nstrumentales.
ola.
ument
de meme.
Basse.
r Clavecin.
Unisson
Preuve.
me descendant.



